BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XIX - NUMERO 6 - GIUGNO 1958

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XIX - N. 6 GIUGNO 1958

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Undici registi rispondono

Michelangelo Antonioni, in una lettera apparsa nel numero di maggio di « Bianco e Nero », dopo aver definito molto bene la situazione di isolamento in cui si trovano oggi gli uomini di cinema e dopo aver sottolineato con estrema precisione gli scopi del C.S.C. nel promuovere incontri tra registi e allievi, invitava il Presidente del Centro a moltiplicare gli incontri del genere e ad affiancarvi anche incontri fra registi. Lacalamita rispondeva girando l'invito a tutti i colleghi di Antonioni, e ricordando come da tempo sia il Centro che « Bianco e Nero » sono per tali iniziative a loro disposizione. Pubblichiamo qui di seguito, in ordine alfabetico, le adesioni che ci hanno inviato i registi Alessandro Blasetti, Renato Castellani, Luigi Comencini, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Pietro Germi, Ettore Giannini, Alberto Lattuada, Antonio Petrucci, Roberto Rossellini, Luchino Visconti.

Caro Lacalamita,

appena tornato dal mio viaggio, desidero subito confermarti anzitutto il mio rincrescimento per non aver potuto partecipare alle varie manifestazioni del Centro. A tua disposizione anche, se volessi, per quelle pratiche esercitazioni con gli allievi, di cui mi facesti cenno e che — apprendo ora dall'ANSA — sono state realizzate dall'amico Fellini. Desidero ancora congratularmi con te per l'impulso sempre crescente che hai dato alla vita culturale del Centro stesso e alla sua funzionalità come lealmente e apertamente hanno dichiarato Gherassimov, Fellini, Germi e la Masina con evidentissimo vantaggio per il prestigio della istituzione che presiedi. Di questa opera è conseguenza la interessante lettera di Antonioni. Difatti agli incontri tra allievi e registi che ci sono stati e che diventeranno sistematici, potranno seguire, con comune profitto, quelli tra registi. Io, lo sai, sono sempre a completa disposizione affinchè il Centro sia sempre più e sempre meglio punto di incontro delle forze vive del cinema italiano.

Affettuosamente,

Alessandro Blasetti

* * *

Caro Lacalamita,

come ebbi occasione di dirti anche a voce, mi farà sempre piacere, nei limiti di quello che posso, collaborare con il Centro alle sue interessanti iniziative. Sono convinto, come lo sei anche tu, che la costituzione di incontri sistematici presso il Centro possa consentire di porre i problemi, in questo momento difficile per il cinema italiano, su scala giusta e su scala possibile.

Cordialmente,

Renato Castellani

* * *

Caro Lacalamita,

ho letto la lettera di Antonioni, la tua risposta e accolgo volentieri il tuo invito a esprimere il mio pensiero sulla proposta, o meglio sul desiderio di Antonioni. Antonioni dice che gli uomini di cinema si sentono isolati: e nulla è più vero. Antonioni dice che bisogna far qualcosa per rompere questo isolamento: nessun potrebbe essere meglio qualificato di lui per formulare questa esigenza. Tre o quattro anni fa fu proprio lui a tentare qualcosa, telefonando tenacemente agli amici, invitandoli ad incontrarsi per parlare della legge sul cinema. Ne nacque un comitato di agitazione che poi ha tentato — con un successo per ora ancora troppo modesto — di ridare vita all'ANAC. Perciò debbo dire sinceramente che Antonioni ha ragione, che bisogna cercare di fare quello che dice.

Vorrei però aggiungere qualcosa. Abbiamo avuto molte occasioni di creare uno « spirito associativo » tra gli uomini di cinema. Credo che Antonioni converrà con me che sono tutte fallite, almeno come « spirito » anche se poi, sulla carta, sono rimaste numerose « associazioni », tutte con tanto di statuto, sede sociale, eccetera. Per evitare un ennesimo fallimento, o meglio progressivo insabbiamento di una nuova iniziativa, bisogna, secondo me, dar prova oltre che di spirito associativo di un certa dose di brutale sincerità. Insomma io ho sempre visto riunirsi attorno ad un tavolo persone animate — a parole — dal lodevole proposito di aiutare il cinema italiano. Aleggiava sopra le loro teste una delicata ipocrisia. La sincerità cominciava ad affiorare nei capannelli dopo la riunione, quando, a due o a tre, si vuotava il sacco criticandosi magari aspramente a vicenda.

Ora io mi domando se sia un male che nel cinema italiano esistano diverse tendenze. Non lo credo assolutamente. Ma è un male che queste tendenze non affiorino, affrontandosi polemicamente a vicenda. Il vero spirito associativo si crea quando qualcosa unisce gli uomini al di sopra di ciò che li divide. Per questo bisogna che prima essi abbiano il coraggio di dire apertamente il proprio pensiero anche se può suonare sgradevole alle orecchie altrui. A me per esempio non piacciono molto i film di Antonioni, come sono certo che i miei non piacciono a lui: tuttavia ho per Antonioni stima e amicizia. Penso che ora ho fatto male, in nome di questa amicizia, a non intavolare mai con lui una franca discussione su ciò che ci divide.

Forse sono un illuso. Nella lettera di Antonioni c'è però tanta sincerità che mi parrebbe non rispondergli degnamente se non sapessi essere altrettanto sincero. E la mia convinzione è che per creare un vero « spirito associativo » bisogna oggi prima di tutto dividere gli uomini di cinema, ma dividerli tenendo aperto il dialogo tra di loro. Penso

che creando un clima di sincerità, si creerebbe anche un nuovo clima di solidarietà concreta, limitata forse solo a certi problemi, ma certamente più solida.

Molto cordialmente tuo

Luigi Comencini

* * *

Caro Lacalamita,

ricordo di averti già esortato, in uno dei nostri ultimi colloqui, a promuovere le iniziative che Antonioni propone nella sua lettera. Ti ricordo anche le ragioni. La prima è che una scuola, secondo me, è soprattutto scuola per chi è costretto a farla da maestro. Difatti un maestro, parlando con i giovani, se da una parte sente il dovere di sottrarli allo scetticismo, dall'altra avverte il bisogno di non ridurre, per falsa facilitazione pedagogica, le difficoltà dei suoi problemi e dei suoi limiti professionali. La seconda è che una confessione aperta e umana dei problemi e dei limiti di ciascuno, detta tra maestro e allievi del Centro e tra registi e registi, darebbe ad ognuno la coscienza e la consapevolezza di ciò che va evitato e di ciò che va fatto per il cinema italiano. Mettiamoci, dunque, al lavoro e bene auguriamoci.

Vittorio De Sica

* * *

Caro Lacalamita,

la tua iniziativa di fare del Centro un punto di convergenza degli impegni, dell'attenzione e degli «incontri» di chi lavora nel cinema mi sembra veramente ottima. Penso che ci siano molte cose — tra quelle che ognuno serba nella propria fantasia e nella propria mente — nutrite dal rapporto con gli altri, e nel caso specifico credo che non basti fare film e mandarli in giro fra la gente: noi abbiamo molte cose da dirci, con la maggiore umiltà, che possono esprimere noi stessi anche in un semplice colloquio, e che sono anzi il nostro «residuo» costante, quello che l'opera estetica non riesce a risolvere e che può essere utilmente «liberato» proprio da un colloquio fra amici: meglio ancora se gli amici sono poi dei tecnici. Perchè sempre nel cinema si andrà a finire: tema costante. Io insomma credo a questo: che sia bene incontrarsi e conoscersi non soltanto nella definitiva lucidità della pellicola impressa, ma così, umanamente, e che tanti punti di vista possano trovare illuminazione e integrazione in questo modo, tanti urti eliminarsi, molti equivoci cadere.

Si è tanto e troppo parlato del cinema italiano, da parte di chi stava di fuori: si potrebbe oggi ascoltare almeno il punto di vista di chi sta dentro e non perchè abbia privilegi o priorità, ma perchè almeno esprimerà una verità pagata di persona e sincera. Noi dobbiamo conoscerci a fondo come uomini, e mettere in circolazione fra noi le nostre esperienze, per amare o liete che siano, i nostri ragguagli sulle cose, quelle scoperte che possiamo aver fatte perchè ci trovavamo in una data situazione, e che ormai è tempo di fornire a un altro, risparmiandogli certe prove personali. E così via. Ci sono troppi motivi, credo, in questo crudele mondo del cinema, perchè gli artisti facciano una specie di fronte unico, perchè si prestino ogni aiuto possibile e si passino qualche fiamma morale (quale mondo, come il nostro cinematografo, è così «scoraggiante», così disintegratore?).

Il Centro, insomma, che stai portando ad essere veramente un centro, può essere davvero un terreno «sperimentale» di tanti rapporti, di tante disamine interne, tra chi lavora. Nella nostra civiltà soffriamo di distanza reciproca: pochissimi i punti di convergenza e i luoghi di raccolta, e anch'essi troppo spesso viziati da presupposti d'ordine diverso: insomma, sono pochi i luoghi di raccolta veramente «umani» e per fini umani e vastamente culturali. E io incomincio a credere allo «spirito di corpo» quando è su queste latitudini, non quando «apre» e «chiude» sul terreno politico - sindacale, e solo qui dentro.

Ben vengano, dunque, «incontri» di vero timbro come quelli che tu auspichi e vuoi fondare. Ben venga una ragionevole «organicità» per il cinema italiano, il che non significa livellamento unitario e aprioristico. Mi troverai sempre pronto per tutto ciò che può sprigionare un'aria più lieta e più umana in questa nostra casa piccola che ci accoglie, cioè il cinema italiano, e che poi è solo una casa contenuta, e condizionata, da quella città più grande, più pericolosa e faticosa, che è la città dell'uomo, e che ci stringe e chiama da ogni parte.

Federico Fellini

* * *

Caro Lacalamita,

sarei molto lieto se il mio ritorno al Centro Sperimentale — occasionato, dopo anni di lunga assenza, dalla ricerca di nuovi attori e dalla proiezione di L'uomo di paglia — potesse diventare grazie alla proposta di Antonioni periodico. Il Centro rimane per me l'istituto presso il quale ho avuto il mio primo contatto con il cinema e in seno al quale ho fatto le mie prime esperienze. Ritornarci periodicamente per intrattenermi con gli allievi e con gli amici sarebbe un po' ringiovanire quelle esperienze, le speranze e l'impegno per il lavoro futuro. A tua disposizione.

Pietro Germi

* * *

Caro Lacalamita,

leggo con piacere la proposta di Antonioni e mi auguro di vederla attuata e con successo. Essa richiama alla mia memoria una telefonata che, all'inizio del '56, ricevetti dall'amico Antonioni che m'invitava a far parte di un Comitato per la difesa del cinema italiano. Erano momenti nerissimi per la nostra produzione: vacatio legis, fallimenti, disoccupazione. In un caffè di piazza del Popolo, una dozzina di cineasti, che rappresentavano le più varie tendenze artistiche e politiche, convennero per parecchie settimane con puntualità e fedeltà ammirevoli. Ho un ottimo ricordo di quelle riunioni, in cui scoprimmo problemi che ci riguardavano e che avevamo sempre ignorati o trascurati, trovammo soluzioni di comune interesse, imparammo ad esporre ordinatamente le nostre idee senza sopraffarci, ad ascoltarci senza interrompere, a rispettarci, ad essere l'un con l'altro solidali.

L'esperienza ci parve così incoraggiante che, quando quegli improvvisati ma intensi convegni stavano per esaurirsi (ormai l'infelice legge era stata varata in Parlamento), ognuno manifestò il rammarico di veder cessare la consuetudine di quei contatti. Fummo tutti concordi nel rinnovarne le occasioni e gli interessi, allargandone i confini, procurando sedi più adatte ed accoglienti per quegli incontri. Non è il caso di far l'elenco e la storia di quelle iniziative, che potevano ormai contare su una buona organizzazione, con programmi d'interesse generale.

Quando sarò chiamato a rendere conto del tempo perduto, avrò una certa difficoltà a giustificare i due anni spersperati, insieme a pochi altri volenterosi, tra sparute riunioni e deserte assemblee. Co-

s'era accaduto? L'agonizzante cinema nazionale, tra ossigeno e respirazione artificiale, aveva dato qualche effimero segno di vita. Su quali basi? Con quali prospettive e aspirazioni e risultati? Questo evidentemente non aveva importanza. Fatto è che i nostri cari colleghi e amici erano tutti spariti; i famosi problemi comuni s'erano subitamente dissolti: ognuno pedinava per suo conto, quasi clandestinamente, il proprio personale problemino, in geloso isolamento.

Non sta a me analizzare questo singolare fenomeno. Per quanto mi consta, registi e sceneggiatori, finchè si rimedia qualche lavoro o si spera d'arrangiarsi, non hanno nulla da comunicarsi e rifuggono dagli assembramenti di più di tre persone. Sembra che soltanto la disoccupazione e l'improvvisazione riescano a stimolare in loro loquacità, socievolezza e solidarietà. Se così è, le adunate più nutrite e più fervide le avremo, purtroppo, sulle macerie dell'ultimo teatro di posa e delle nostre crollate ambizioni.

Sapete bene, caro Lacalamita e caro Antonioni, che sono un pessimista che non desidera altro che vedersi clamorosamente smentito dai fatti. Sarò felice se m'inviterete presto a far pubblica ammenda di questo mio scetticismo in un'aula gremita del Centro Sperimentale.

Cordialmente.

Ettore Giannini

* * *

Caro Lacalamita,

Antonioni, in pratica, ti propone di insistere sulla via intrapresa. Sai che sono stato e sarò sempre lieto di dare all'attività scolastica del Centro il meglio della mia esperienza per la creazione dei nuovi quadri del nostro cinema; oggi, ti aggiungo che sarà per me un onore partecipare a questa fervida fase di lavoro e, soprattutto, agli incontri sistematici tra registi, ripromettendomene uno stimolo a meglio operare.

Alberto Lattuada

* * *

Caro Lacalamita,

l'amico Antonioni vorrebbe che il Centro si facesse promotore di « iniziative tendenti a far sì che tra gli uomini di cinema in generale, in particolare tra registi, possano avvenire scambi di vedute, di pareri e, perchè no?, di consigli ».

Giustissimo. Ma scusa se mi permetto di osservare che la proposta di Antonioni ha un difetto: quello di rimanere nel vago. Una volta assodato che il Centro non può assolvere (e non deve, nè vuole) alle funzioni che spettano all'ANAC e in gran parte neanche a quelle che sono proprie del Circolo italiano del cinema sarebbe opportuno precisare quale genere di iniziative deve prendere il Centro per assolvere alla richiesta di Antonioni. Non quelle che ne facessero un club di tipo inglese (a parte il fatto che i club in Italia non han fortuna, mi pare che l'orario del Centro e il fatto che si trovi un po', diciamo così, fuori mano, non faciliterebbe una soluzione di questo genere); e nemmeno quelle che servissero a mettere a fianco della scuola una specie di Arcadia cinematografica.

Opportunamente tu, nel rispondere ad Antonioni, metti l'accento su « Bianco e Nero »: una rivista può essere un luogo di incontro non solo spirituale ma anche fisico, e sarebbe quanto mai opportuno che i registi italiani la considerassero un po' la loro casa. Se ciò non è stato la colpa è certamente nostra, mia per primo. Ma, se la memoria non m'inganna, durante i Convegni cinema-scrittori si accennò alla possibilità che gli scrittori italiani, avendo tu spalancate le porte del Centro, vi si ritrovassero per saggiare anche praticamente idee, propositi, programmi a contatto con la realtà cinematografica. E quale migliore occasione per i registi per ritrovarsi dunque e non solo fra di loro?

C'è di più. Ogni anno gli allievi registi del Centro fanno, sotto la guida degli insegnanti un'esercitazione collettiva. E' durante quest'esercitazione — nel teatro di posa e non in un'aula che ha sempre bene o male atmosfera accademica — che i registi potrebbero ritrovarsi. Il tutto cum grano salis *naturalmente, perchè la scuola rimanga scuola e sia scuola di vita. Forse, anzi senz'altro (io almeno in quest'anno quest'esperienza ho fatto) in tal modo, a contatto con le generazioni più giovani, noi ci sentiremo meno isolati.*

Molto affettuosamente.

Antonio Petrucci

* * *

Caro Lacalamita,

finalmente, dopo le tante croci di ripicche polemiche, di cui amici e nemici ti hanno caricato le spalle, ti viene una mano di aiuto. E' assai interessante che essa ti venga da Antonioni, da De Sica, da Fellini, da Germi e da altri amici, cioè dai migliori registi, che sono poi gli unici ad amare coi fatti e coi sacrifici, e non a sole parole, il cinema italiano. Gli altri, quasi tutti gli altri, a via di chiacchiere e di prediche inutili, hanno ridotto il cinema sulle « grucce ». Di qui l'importanza dell'adesione dei registi alle iniziative del Centro. Da oggi in poi il lavoro degli allievi del Centro potrà essere anche il lavoro dei registi e, in definitiva, il lavoro del cinema italiano.

Il Centro può essere orgoglioso perchè mi pare sia stato e sia sempre questo l'obiettivo principe della vostra attività.

Ogni regista potrebbe diventare una « chioccia » dei giovani che presso il Centro sperimentano le loro possibilità creative e tecniche, precisano le loro attitudini e riscoprono con umiltà i loro problemi e quelli degli altri. Credimi, è questa la via più breve per la individuazione e la formazione dei quadri.

Queste nuove esperienze e le varie iniziative culturali del Centro consentirebbero inoltre ai registi la confessione più aperta dei loro problemi e la animazione più universale degli stessi. Questa realtà unitaria (la lettera di Antonioni ne è esplicito riconoscimento), che va diventando il Centro, intensificherà e allargherà i consensi degli uomini di cinema, si chiamino essi attori, tecnici, critici, eccetera. Essa costituisce una premessa seria per un rinnovamento della situazione generale del cinema italiano. Diventerà una forza morale, che andrà orientata e guidata secondo una visione generale, destinandola già in partenza a confluire in un'azione conclusiva che ci liberi, sia pure con eccessivo ritardo, da certe ben note imperdonabili inerzie e ottusità. Per quel che mi riguarda, spero, fra non molto di esserti anche materialmente vicino.

Tuo

Roberto Rossellini

* * *

Caro Lacalamita,

una certa dose di ottimismo sugli incontri che il Centro promuove e intende sviluppare, si ricava proprio dal carattere spietato dell'analisi, più volte tra noi fatta, della situazione del cinema italiano, perchè l'ottimismo si fonda su radici più profonde di quelle dell'ignoranza o della falsificazione, ma anzi nella stessa

coscienza del male vede e riconosce la presenza di una via di uscita. D'accordissimo, quindi, per la collaborazione.
Con cordialità,

Luchino Visconti

* * *

Cari amici,

non posso dire che la vostra cordialità mi giunga inattesa, poichè vi conosco ormai troppo bene e da troppo tempo. Tuttavia voi scrivete delle cose che mi rallegrano profondamente. Non parlo solo delle cose che si riferiscono al Centro e allo sforzo che i suoi dirigenti stanno conducendo. Parlo specialmente del vostro aperto desiderio di incontrarvi, di parlarvi, di comunicare gli uni con gli altri. Sempre più è chiaro che Antonioni ha messo il dito sulla piaga quando ha accennato al « grigio isolamento » in cui si trovano oggi costretti gli uomini di cinema. Le vostre lettere lo dimostrano. Ma esse dimostrano anche un'altra cosa, e cioè che questo isolamento si può rompere. La sincerità di cui parla Comencini, l'umanità di cui parla Fellini, la vicinanza cui allude Rossellini sono già valori vivi e presenti nelle vostre lettere. Persino il « pessimista » Giannini, come Visconti, è prontissimo a riaprire il discorso. « Non desidera altro — dice — che vedersi clamorosamente smentito dai fatti ».

Mi sembra che siamo tutti d'accordo, senza alcuna eccezione, su un punto: l'esigenza che muove ognuno di noi, quella che ha fatto nascere la proposta di Antonioni, il mio invito, le vostre risposte, è in primo luogo un'esigenza di carattere morale. Qualsiasi cosa potrà sorgere in seguito avrà pertanto un senso solo nella misura in cui riuscirà a tener fede a questa esigenza. Su ciò non vorrei aggiungere altro: mi sembra un punto da non insistervi molto non perchè sia poco importante ma al contrario perchè lo è persin troppo. Per essere esatti, è la condizione di tutto. Fellini scrive che il mondo del cinema è crudele. E' vero. E bisogna aggiungere che questa crudeltà e questa durezza sono, in qualche modo, inevitabili, perchè il cinema se le porta dentro di sè, nella sua stessa natura: col suo duplice carattere che è insieme quello di un'industria colossale e di un'arte raffinata, col tremendo conflitto che giace sempre allo stato potenziale fra due sfere di interessi così distinti, con l'eccezionale dimensione e rapidità dei successi che esso crea e delle cadute che provoca. Significa forse, tutto ciò, che vi sono delle disarmanti ragioni per non procedere? Al contrario. Non ogni strada è liscia, ma è appunto la strada più aspra quella che si può percorrere fino in fondo solo se ci si dà reciprocamente una mano. Si tratta di parlarsi, di aprirsi, di comprendersi: in una parola, di vivere insieme. E per riuscire a questo ha ragione Comencini, non è necessario che si annullino le « diverse tendenze ». L'essenziale è che ci sia « qualcosa che unisce gli uomini al di sopra di ciò che li divide ».

Secondo punto: tutti noi vogliamo quel che vuole De Sica, ossia raggiungere « la consapevolezza di ciò che va evitato e di ciò che va fatto per il cinema italiano ». Ma come, in che modo, in che forma possiamo lavorare insieme per raggiungere questo obiettivo? Qui io penso che dobbiamo avere idee molto precise. Si è parlato di incontri: incontri tra registi e allievi del Centro e incontri tra registi e registi. (Io aggiungerei anche: incontri tra registi e altri che non sono registi. D'accordo con Fellini, infatti, che non basta sentire il parere di quelli che « sono di fuori », tuttavia mi sembra che non ci sia parere al mondo, purchè ragionevole e disinteressato, che non valga la pena di sentire). In ogni modo, per ciò che si riferisce agli incontri tra i registi e gli allievi del Centro, voi sapete che questa è una strada che si è già incominciato a battere. Si continuerà a percorrerla, sulla base di un preciso programma che verrà sistemato dalla direzione scolastica del Centro stesso. Per il resto, le possibilità sono molte, sono tante anzi che, almeno in un primo tempo, sarà forse opportuno limitarle, a tutto vantaggio della loro concretezza. In ogni caso ritengo che fin da ora si debbano tenere ben presenti le raccomandazioni di Petrucci. Petrucci dice bene. Due sono gli errori che con le nostre iniziative noi potremmo commettere: uno è quello di trovarci pian piano a coltivare, magari inavvertitamente, una specie di Arcadia cinematografica, l'altro è quello di scivolare su un terreno che, per la sua stessa natura, potrebbe esorbitare dalle sedi in cui vogliamo che si verifichino i nostri incontri (il Centro e « Bianco e Nero »). Tutto questo, per me, significa una cosa sola, e molto importante: significa cioè che lo scopo specifico dei nostri incontri deve essere di carattere schiettamente culturale.

Qualcuno di voi potrà forse pensare che questo implichi il porre una forte limitazione al valore e al peso dei discorsi che verremo facendo. Non condivido un dubbio del genere, posto che sorga. Dare ai nostri incontri un carattere schiettamente culturale non vuol dire trattare in essi solo certi problemi con l'esclusione di certi altri; vuol dire unicamente trattare qualsiasi problema su un piano e con dei criteri che sono quelli della discussione critica e dell'approfondimento ideale. Si può essere parziali e utilitari anche dibattendo una questione di filosofia, e si può essere disinteressati anche di fronte a una questione pratica. Pratici o teorici che siano i problemi che ci capiterà di trattare, il nostro abito dovrà essere quello del disinteresse. Chiarificare criticamente le origini, lo stato attuale e le prospettive di uscita della crisi del cinema italiano: ecco una definizione ancor più specifica, se volete, di quello che potrebbe essere l'obiettivo dei nostri incontri. Per chi, come noi, non rappresenta un largo settore dell'opinione pubblica, nè una forza economica o di categoria, il tenersi rigorosamente su questo piano sarà anche l'unico modo di esercitare una influenza reale, giacchè equivarrà a pronunziarsi, sulle situazioni rispetto a cui la classe politica è responsabile, in modo tale da rendere estremamente difficile l'eventuale ignoranza di nuove soluzioni e prospettive, qualora noi fossimo in grado di indicarle.

Concludendo, cari amici, vorrei farvi ora una proposta concreta. L'anno accademico sta per finire, il Centro lavora a pieno regime per condurre a termine i suoi programmi, e io credo che non sarà molto facile riuscire a combinare prima dell'estate un incontro « fisico » tra tutti noi. Quel che non ci è possibile realizzare subito nella sede del Centro possiamo però ottenerlo senza indugi sulle pagine di « Bianco e Nero ». Quando è arrivata la lettera di Antonioni noi della redazione stavamo approntando un questionario da mandare un po' in giro per raccogliere idee del genere di quelle di cui sopra ho parlato. Ora il questionario è pronto. Concerne il neorealismo, questo vecchio tema che ha suscitato tanti discorsi, polemiche e magari anche analisi sottili ma forse nessun giudizio che si possa davvero considerare definitivo; concerne il problema del film medio, altro tema vecchio ma di persistente e anzi stringente attualità; e in-

fine concerne il problema della critica. Bene. Questo questionario noi lo manderemo per lettera ad alcune persone e ad altre, se ci capiterà, lo daremo a mano. A voi lo mandiamo attraverso le pagine di « Bianco e Nero ». Rispondete, e sarà un modo immediato e concreto di dar l'avvio ai nostri incontri.

M. L.

Il questionario

1) In questi ultimi anni si sono spesso identificate la situazione e le sorti del neorealismo con la situazione e le sorti del cinema italiano. Le sembra legittima questa identificazione e, se sì, in quale misura e perchè?

2) Le principali accuse che i critici di alcune correnti hanno mosso al neorealismo sono queste:

a) che esso abbia espresso per lo più non tanto una realtà sociale e nazionale unitaria quanto una realtà frammentata, particolaristica e dialettale;

b) che esso sia il frutto di una concezione anarchico-populista, amante soprattutto della radicalizzazione sterile e compiaciuta dei problemi;

c) che esso sia sempre rimasto sostanzialmente prigioniero di una poetica naturalistica, descrittivistica e veristica.

Le sembrano giustificate queste accuse, e perchè?

3) Perchè secondo lei i film neorealisti, e specialmente quelli dai soggetti più realisticamente insistiti e « sgradevoli », hanno avuto maggior successo tra gli intellettuali e all'estero che tra le classi e i ceti italiani di cui descrivevano le miserie?

4) Crede che ci sia ancora qualcosa da dire, oltre a ciò che è già stato detto, sul rapporto cinema - scrittori-letteratura; e, se sì, che cosa?

5) E' vero secondo lei che a caratterizzare la condizione reale di una cinematografia è la produzione media, e come spiega la riconosciuta mancanza di una produzione media di valore in Italia?

6) In che misura ritiene lei responsabile la critica, nei suoi vari livelli, della situazione e delle sorti del cinema italiano?

Colloquio con Michelangelo Antonioni

Lunedì 31 marzo, a conclusione di un ciclo di proiezioni che comprendeva tutti i suoi lungometraggi e buona parte dei documentari, Michelangelo Antonioni si è lungamente intrattenuto con gli allievi del Centro Sperimentale, rispondendo ad una serie di domande sul proprio lavoro, sui propri film e sui problemi del cinema in generale. Ci sembra che, degli incontri che si effettuano periodicamente fra gli allievi del C.S.C., i registi e le personalità del cinema italiano e straniero, questo con Antonioni sia stato uno dei più cordiali e fruttuosi. Non sembra difficile individuarne i motivi. Gli allievi del Centro guardano giustamente a un cinema impegnato, coraggioso, alieno da compromessi sentimentali e commerciali: Antonioni, qualunque sia il giudizio che si voglia dare della sua opera, è un regista impegnato e coraggioso che ha saputo rifiutare ogni proposta deteriore e che è riuscito, quasi sempre, a realizzare i film che voleva e come li voleva. Aggiungeremo che è anche logico che gli allievi del Centro, culturalmente preparati (e spesso in modo del tutto imprevisto e comunque di gran lunga superiore a quanto si possa supporre) circondino di simpatia un regista essenzialmente colto o addirittura letterario come Michelangelo Antonioni. Nemmeno, in terzo luogo, gli allievi di una scuola che è anche tecnica, possono restare impassibili di fronte al linguaggio cinematografico composito e prezioso del regista. Questo, dal canto suo, è rimasto particolarmente e favorevolmente colpito dall'interesse e dalla stima con cui la sua opera era non solo riconosciuta, ma compresa anche nei suoi timbri più sottili e ha risposto con grande franchezza a una lunga e delicata serie di domande da parte degli allievi.

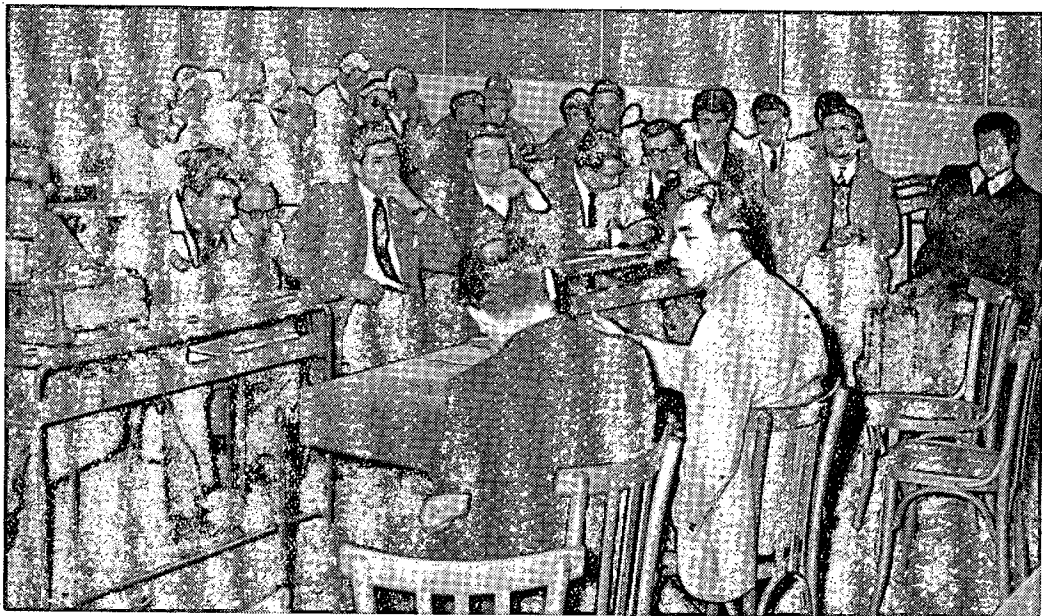
Nell'impossibilità di riportare integralmente il testo stenografico della conversazione, che occupa oltre 60 cartelle, ci proponiamo di riportarne qui i passi che sembrano rivestire maggiore interesse (1).

* * *

Motivi, esperienze, predilezioni.

L'esperienza più importante che ha contribuito, io penso, a fare di me quel regista che sono — buono o cattivo, non spetta a me dire — è l'ambiente in cui sono cresciuto, vale a dire l'ambiente borghese, poichè sono figlio di borghesi, cresciuto in un mondo borghese. E' stato questo mondo che ha contribuito ad indicarmi una certa predilezione verso certi temi, certi personaggi, certi problemi, certi conflitti di sentimenti e psicologie. Evidentemente, come accade a tutti e in ogni campo, tutto quello che mi è accaduto nella vita contribuisce a far sì che mi nascano in testa certe storie e non altre. Questo posso dire, ma se dovessi esporre con precisione quali esperienze, cinematografiche e non, hanno contribuito alla mia formazione, non ne sarei capace. E', anche difficile dire come nasce una storia, come mi venne in mente il soggetto di *Cronaca di un amore* o di *Il grido*. I film per me nascono come le poesie per i poeti; non voglio atteggiarmi a poeta, voglio solo fare un'analogia. Vengono in mente delle parole, delle immagini, dei concetti, tutto si mescola e si arriva alla poesia; così credo avvenga anche per il film. Tutto quello che noi leggiamo, che sentiamo, che pensiamo, che vediamo, a un certo momento si concreta in immagini e da queste immagini nascono le storie. Molte volte sono dei fatti precisi a suggerire queste storie, ma per me questo accade di rado, anzi è accaduto una volta sola, per *I vinti*.

Un'altra domanda verte sull'ambiente ferrarese. Non è poi che ne abbia fatto grande uso nei miei film, anche *Il Grido* è girato più nel Veneto che a Ferrara. I motivi? Io penso che in certi ambienti noi ci muoviamo più a nostro agio che in altri. E credo che questo modo di guardare le cose e i personaggi e i paesaggi con un interesse più profondo, più radicato perché ci viene appunto dalle esperienze che abbiamo

(1) Per motivi di brevità e anche perchè spesso simili e integrantisi fra di loro, omettiamo le domande degli allievi inserendole, ove necessario, nelle risposte stesse del regista. Queste, a loro volta, sono riunite a gruppi a seconda della materia che trattano. Abbiamo infine operato qualche censura e qualche collegamento, lasciando però integre talune riflessioni anche quando non parevano avere immediato rapporto con il contesto.

Michelangelo Antonioni, accanto al quale è Michele Lacalamita, durante il colloquio con gli allievi del Centro Sperimentale di cinematografia.

passato nella nostra adolescenza, nella nostra giovinezza e che rivivono poi inconsciamente dentro di noi, credo che questo sia molto utile, perché ci rende più facile trovare i motivi e le soluzioni delle storie che ci vengono in mente. Anche perchè certi personaggi ci sono più comprensibili di altri. Io mi troverei a disagio, ad esempio, se dovessi girare nel Meridione, perchè gli uomini che ci vivono sono profondamente diversi da me; non arrivo a comprenderli.

Una domanda riguarda Pavese e il suo diario. Mi si chiede se io riscontri nei miei film analogie con il libro di Pavese. Non saprei, non di proposito, comunque. Ho letto il *Diario*, e può darsi che qualcosa sia rimasto dentro di me o che certe sue esperienze abbiano coinciso con le mie. E' evidente che, nei propri film, si mette sempre qualcosa di autobiografico. Il fatto stesso di essere sinceri equivale a fare un po' di autobiografia. Un regista che lavori con sincerità, è, prima di essere un regista, un uomo, perciò, se è sincero, mette tutto sè stesso in quel film, e quindi la propria morale, le proprie opinioni. E credo che non si debba partire dalle idee preconcette, dalle tesi, perchè questo meccanizza tutto, raffredda tutto, ma sia, invece, necessario seguire la propria storia, i propri personaggi che sono quello che sono ed esprimere così una certa morale.

Le mie preferenze letterarie? E' una domanda che mi viene spesso rivolta. Sembra facile rispondere: Flaubert, Hemingway, Scott Fitzgerald, si può dire tutto, però mi sembra una domanda posta male, perchè ci sono dei momenti della vita in cui uno si interessa di un determinato ciclo: ti piace il romanzo borghese, leggi Fitzgerald, ti piace il romanzo popolare, ti piace Steinbeck. Io ho avuto una grande passione per Gide, l'ho letto con avidità, mi ricordo, con un'avidità davvero feroce; lo conoscevo a memoria; oggi non mi interessa più, è un'esperienza finita, superata; non ne posso trarre più nulla. Lo stesso Eliot, che ho letto e riletto e mi è stato di grande utilità; però oggi preferisco Pasternak. Voglio dire che ci si matura, ci si evolve, ci si aggiorna alla realtà, ci si tiene al passo con i tempi. Certe esperienze letterarie si assimilano e basta, poi ci si rivolge ad altre esperienze.

Quale film preferisco? E quale dei miei? Quando si risponde alla prima domanda, si scordano sempre i film più grossi; mi sembra, comunque, di dover citare Eisenstein. *Lampi sul Messico* mi piace moltissimo; *La grande illusione*, anche. Ho una grande ammirazione per Dreyer, *Giovanna D'Arco* e altri film. E anche mi piace un film di Murnau. E poi sono tanti i film e i registi che mi piacciono: ad esempio *Giglio infranto* di Griffith. Quale dei miei? Nessuno, non ho, almeno, una particolare predilezione per nessuno. Questo perchè non sono mai riuscito a fare un film in condizioni normali e quindi a poter dire tutto quello che volevo. Quando ci arriverò mi sentirò soddisfatto, almeno spero. Tutti i miei film mi lasciano insoddisfatto. Quando li rivedo c'è sempre qualcosa che mi irrita, proprio perchè ricordo la difficoltà che dovevo affrontare e mi fa rabbia di non aver saputo superarla in un modo migliore.

Il neorealismo

Se io sia un regista neorealista? Davvero non saprei dirlo. Se il neorealismo è finito? Non è esatto; è più giusto affermare che il neorealismo si evolve, perchè non c'è mai la fine di un movimento, di una corrente che non dia vita ad un successivo sviluppo. Questo sviluppo è continuo. Il neorealismo del dopoguerra, quando la realtà era quella che era, così scottante, immediata, poneva l'attenzione sul rapporto tra personaggio e realtà. Ciò che era importante era proprio questo rapporto che creava un cinema di situazione. Invece oggi che la realtà, più o meno, bene o male, si è normalizzata, mi sembra sia importante andare a vedere quello che è rimasto dentro i personaggi da tutte le esperienze passate. Ecco quindi che fare oggigiorno un film

su di un uomo cui hanno rubato la bicicletta, cioè un film su di un personaggio importante perchè gli hanno rubato la bicicletta e solo per questo, soprattutto per questo — non per sapere se è timido, se ama la moglie, se è geloso, e così via (cose che non interessano perchè la cosa importante è questa sua esperienza, questa sua disavventura della bicicletta che gli impedisce di lavorare e quindi dobbiamo seguire quest'uomo nella ricerca della bicicletta) — ecco, dicevo, un simile film non mi sembra più importante oggi. Oggigiorno, eliminato il problema della bicicletta — parlo per metafora, cercate di capirmi al di là delle parole — è importante vedere cosa sta dentro quest'uomo cui rubano la bicicletta, quali sono i suoi pensieri, quali i suoi sentimenti, come si adeguano, quanto è rimasto dentro di lui di tutte le esperienze passate, della guerra, del dopoguerra, di tutto quello che è accaduto al nostro paese, un paese, appunto che, come tanti altri, è uscito da un'avventura così grossa e così grave.

Il « metodo » Antonioni

Ecco quindi che la tecnica che io uso (che poi d'altra parte mi è istintiva — non è che io mi proponga di girare in un certo modo —) mi sembra si leghi direttamente a questo motivo, quello di seguire i personaggi fino a svelarne i pensieri più reconditi. Mi illudo, forse, che stare con la macchina da presa sopra di loro significhi farli parlare. Però credo sia molto più cinematografico cercare di cogliere i *pensieri* di un personaggio attraverso una reazione qualsiasi, che non chiudere tutto questo in una battuta ricorrendo, praticamente, a un mezzo didascalico. Una delle mie preoccupazioni girando è quella di seguire il personaggio finchè non sento la necessità di staccare. Seguirlo non per partito preso, ma perchè mi sembra importante stabilire, cogliere, di questo personaggio i momenti che appaiono meno importanti, e che non sono meno importanti. Quando tutto è stato detto, quando la scena madre sembra chiusa, c'è il dopo; e mi sembra importante far vedere il personaggio proprio in questi momenti, e di spalle e di faccia, e un suo gesto e un suo atteggiamento perchè servono a chiarire tutto quello che è avvenuto e quello che, di quanto è avvenuto, è rimasto dentro il personaggio.

Su questa linea cerco di girare le scene dei miei film. Non leggo la mattina quello che devo girare, la sceneggiatura la conosco, a memoria, ritengo, e non ho quindi bisogno di mettermi a studiarla tutte le mattine a tavolino. Quando arrivo in teatro di posa faccio uscire tutti, rimango solo per un quarto d'ora, venti minuti, quanto mi serve per provare i movimenti di macchina (2) per sentirli bene, per risolvere sul piano tecnico la sequenza. Non è che giri vari edizioni o cambi, non ho dubbi sulla posizione della macchina da presa. Evidentemente sono problemi che mi pongo, ma li risolvo inizialmente e non li cambio più. Evidentemente, i movimenti di macchina non si possono risolvere a tavolino, bisogna pensarci sulla macchina da presa. Uso sempre il *dolly* (3), anche se devo fare una inquadratura fissa (e del resto preferisco fare movimenti verticali piuttosto che laterali. Seguo i personaggi con il movimento che ho immaginato e controllo se va bene correggendo eventualmente dove ci sia qualcosa che non vada. L'inquadratura la faccio dietro la macchina da presa. Alcuni fanno diversamente, anche registi illustri, come Clair. E' un sistema legittimo, non dico di no, ma come riescano a girare secondo disegnetti e schemini ché hanno fatto sulla carta, costituisce per me un mistero. Io penso che l'inquadratura sia un fatto plastico, un fatto figurativo, tutto da vedere nella sua giusta dimensione. La recitazione ha valore in rapporto all'inquadratura; una battuta detta da un attore di tre quarti, è diversa da una battuta detta di faccia o di profilo: assume un altro valore, un altro significato.

La recitazione e l'attore

E siamo così arrivati a parlare dell'attore e dei problemi della recitazione. E qui le vostre domande. sono, comprensibilmente, molteplici. Cercherò di rispondere il più ordinatamente possibile. Evidentemente anche qui, come per le inquadrature di cui abbiamo appena parlato, non esistono verità assolute. Zinnemann, ad esempio, per parlare di un regista che attualmente lavora a Roma, ha detto recentemente: « Io voglio che l'attore se la cavi sempre da solo. Chiarito quello che è il personaggio, chi è, che cosa vuole, cosa deve rappresentare nel film, l'attore deve inventare tutto da sè. Se un attore mi chiede cosa deve fare, io mi trovo nei guai ». Rispetto a Zinnemann mi trovo in posizione opposta. Non credo cioè che sia necessario chiarire tutto all'attore, non dico non essere d'accordo sul personaggio, perchè questo è ovvio, ma non è necessario definirlo minuziosamente: bisogna che il regista faccia capire all'attore ciò che deve fare, quello che deve rappresentare nel film. Ma non credo sia necessario fare come si fa spesso anche in Italia, al teatro e al cinema (mi riferisco, ad esempio a Visconti e a De Sica) cioè chiarire proprio tutto quello che sta dietro una certa battuta, chiarire i movimenti psicologici dei vari passaggi, illuminare tutti i risvolti e infine approfondire psicologicamente la battuta stessa, sminuzzarla, mettere in movimento il cervello di un attore, cercare di renderlo partecipe di tutti questi movimenti che stanno dietro ad ogni battuta, ogni scena, ogni storia e ogni singolo episodio della storia. Perchè se questo fosse vero, sarebbe anche vero che l'attore più bravo è anche l'attore più intelligente, poichè il più intelligente è quello che ha le maggiori capacità di capire. Viceversa non è così. A cominciare dalla Duse che era una donna non di eccezionali doti di intelligenza, per arrivare fino alle migliori attrici nostre che come donne sono assolutamente insignificanti, e (non si sa come) sul palcoscenico riescono ad esprimere così bene certi sentimenti, certe sottigliezze squisitamente psicologiche. Io credo che più che l'intelligenza, sia necessario sollecitare l'istinto dell'attore, in qualsiasi modo, anche con trucchi. Cercando di far capire all'attore quello che deve fare, chiarendogli le ragioni più riposte, si rischia di rendere meccanica l'azione dell'attore, oppure di renderlo, in un certo senso, regista di sè stesso. Il che è sempre sbagliato perchè l'attore non si vede, non si può giudicare e quindi rischia di non essere naturale (4).

Armonizzare la diversa origine degli interpreti: questo è un problema che si presenta sempre più frequentemente al regista. La soluzione consiste

---

(2) E' questo, accennato da Antonioni, il metodo seguito da moltissimi registi italiani, fra cui Blasetti.

(3) Il « dolly » è una piccola grù usata abitualmente dai registi di un certo impegno.

(4) Il ragionamento di Antonioni, sia pure esposto con un certo pudore, tende evidentemente a rivalutare la preminenza del regista e

nell'aver ben chiaro in mente quello che si vuole. Si sceglie un attore straniero perchè ha la faccia del personaggio desiderato. Se il personaggio è italiano, quell'attore diverrà italiano. C'è poco da fare, o lo diventa o non lo diventa: si tratta di toglierli quanto ha di nazionale, di farlo diventare italiano nei gesti, nel modo di fare, nel modo di camminare. E' un fatto istintivo; si tratta di limarlo progressivamente. Potrei citarvi molteplici esperienze e varie occasioni in cui mi sono trovato a dover risolvere gravi problemi nei miei rapporti con gli attori. Voglio almeno accennare, rifacendomi alla questione dell'intelligenza degli attori, ai miei rapporti con Betsy Blair. E' un'attrice molto intelligente che ha bisogno di avere delle spiegazioni molto approfondite. Devo confessare che uno dei momenti più terribili e angosciosi della mia carriera cinematografica l'ho passato proprio con lei, quando ha voluto leggere assieme a me la sceneggiatura del *Grido*. Pretendeva che io ad ogni battuta andassi a scoprire il messaggio della battuta stessa, il che non è possibile. Le battute sono delle cose che vengono fuori d'istinto, vengono suggerite dalla fantasia, non dal raziocinio, e quindi molte volte non hanno delle spiegazioni se non nella necessità che un regista sente di dire quella determinata cosa; e un fattore molto sovente inconscio, è un fatto naturale, creativo e come tale rifiuta spesso una spiegazione. E quindi, con Betsy Blair, ho dovuto inventare delle cose di sana pianta, per capire cosa lei volesse sapere, per spiegare cose che non corrispondevano assolutamente a quello che io volevo dire. Solo così cercavo di mettere lei in condizione di fare il personaggio mio meglio che se io non glie lo avessi spiegato. Con Steve Cochran bisognava seguire una strada opposta. Lui, chissà perchè, era venuto in Italia ritenendo di poter fare un'esperienza di regia, mentre la cosa era semplicemente assurda. Quindi ogni tanto si rifiutava di fare qualcosa, diceva di non sentirla necessaria. Allora era costretto a dirigerlo con dei trucchi senza fargli capire quello che volevo da lui, ma cercando di ottenerlo con dei mezzi dei quali lui assolutamente non sospettasse.

---

la sua autorità: l'attore è strumento creativo del regista, perfezionato, sensibile, bravo quanto si vuole, ma strumento. Antonioni diffida dell'intelligenza dell'attore. Non sapremmo dargli torto.

La fotografia

La fotografia è per me molto importante perchè mi permette di stabilire — cosa della quale mi sono sempre preoccupato — un rapporto più preciso tra personaggio e paesaggio. Tono grigio e cielo coperto sono sovente caratteristiche dei miei film. Una predilezione figurativa? Non tanto o non solo. Il fatto è che quando non c'è sole, io posso girare con maggior libertà; è una scelta dettata anche da motivi pratici. Con il sole, le angolazioni della macchina da presa sono obbligate. Se il sole è alle spalle, c'è l'ombra della macchina, se il sole è di faccia, entra in macchina e quindi ci sono angolazioni obbligate, piani obbligati. Siccome una delle mie preoccupazioni è di seguire a lungo il personaggio, è chiaro che la mancanza di sole mi permette di farlo più disinvoltamente e più a fondo.

Il pubblico

Mi si chiede cosa penso dei rapporti fra regista e pubblico e se la massa degli spettatori comprenda i miei film. Alla seconda domanda risponderei di no, la risposta alla prima è un po' più complessa. Ci sono vari modi di fare il cinema. Ci sono quei registi che si pongono il problema di questi rapporti, anche su un piano elevato, e quelli che cercano invece di fare un film rispondendo ad una esigenza interiore. Un mio collega, molto stimato, mi diceva di mettere nei suoi film sempre una scena di massa. Detta così brutalmente, la cosa fa un po' effetto, però vedo che lui riesce a giustificare molto bene questa sua esigenza. Evidentemente questo è un modo di pensare al pubblico, perchè è chiaro, una scena di massa rompe la monotonia del film, gli dà un'altra cadenza, permette una tensione maggiore: credo insomma, che costituisca una mossa molto abile. Se poi vi dico che questo regista è Fellini, voi capite subito che lui riesce veramente a fare di quella che è un'esigenza pratica, un'esigenza estetica. Beato lui che ci riesce.

Un ricordo

Il primo giorno in cui sono arrivato in Francia per fare l'assistente di Carné (nel film *Les visiteurs du soir*) rimasi bloccato a Nizza. Ci dovetti restare un mese in attesa del visto per attraversare la linea di demarcazione. Quando sono arrivato a Parigi, era una domenica, pioveva. Una giornata triste, una città che mi ha fatto un'impressione tremenda, era la prima volta che la vedevo. Sono arrivato in questo teatro di posa, vuoto: c'era soltanto una piccola troupe che girava in un teatro enorme. Solo in un angolo, una piccola costruzione e Carné che girava. Appena mi vide mi voleva mandar via: « Chi è quel tale? — gridava — vada fuori! ». Ed io: « Ma guardi, io sarei quel tale; mi ha mandato la Scalera, coproduttrice del film. Mi ha mandato Scalera ». Avevo in tasca un contratto per la co-regia del film, cosa della quale mi sono ben guardato dal parlare a Carné. Non potevo dirgli: « Guardi che io conto quanto lei », me ne vergognavo, ed era in fondo ridicolo dirglielo. Mi limitai a dire che dovevo fargli da assistente. Che mi mandava Barattolo per fargli da assistente. Carné protestò un po' poi disse: « Ah, va bene, ho capito; d'accordo, lei ha degli occhi; guardi ». E poi se ne andò. Questa fu l'accoglienza. Sono rimasto così, una settimana come un intruso, perchè non dovete dimenticare che era il '42, c'era l'occupazione italiana in Francia e quindi noi non eravamo molto popolari. Carné, che era abbastanza di sinistra, mi vedeva di malocchio, ma non mi dava nemmeno la possibilità di chiarirgli che io la pensavo, più o meno come lui. Quindi fu molto difficile andare d'accordo con Carné. E devo dire che non mi piaceva nemmeno il suo modo di girare, di dirigere gli attori. Non credo di aver imparato molto da lui. Devo dire che era un istintivo, un gran tecnico e questa è la cosa che mi è servita di più; penso di aver imparato da lui ad angolare la macchina in un certo modo.

* * *

Come abbiamo accennato inizialmente, abbiamo ridotto notevolmente il testo stenografico della conversazione di Antonioni. Siamo quindi debitori di un elenco almeno approssimativo del materiale omesso. Questo riguarda in grandissima parte esperienze, rapporti, soprattutto con gli attori, modifiche apportate ai film in fase di sceneggiatura, opinioni e giudizi, in particolar modo su **Il grido**. E' un film del quale già tanto si è parlato e del quale esiste, in un volume recentemente uscito, una vastissima documentazione, che abbiamo preferito dedicare qui lo spazio a nostra disposizione ad altri argomenti. Nella parte finale della conversazione, Antonioni ha accennato alle sue esperienze teatrali e a quelle documentaristiche. Il materiale trascritto, invece, non è stato riassunto o ridotto, e si è cercato di mantenerlo il più fedele possibile al testo originario, limitandoci a chiarire quei punti eccessivamente discorsivi o non fedelmente riportati dalla trascrizione stenografica.

Aspetti giuridici della cinematografia

di ERNESTO EULA (1)

Il primo congresso di diritto cinematografico coglie il fenomeno della cinematografia — un fenomeno imponente, che ha impresso una fisionomia, un colore, un atteggiamento di vita all'epoca che stiamo attraversando — in una situazione particolare, che ne accentua, sotto molteplici aspetti l'importanza, e ne pone i problemi di una luce di vivo pungente realismo. La cinematografia, invero, dopo aver raggiunto — attraverso rapida evoluzione, di progresso tecnico e di perfezione spettacolare — il vertice, forse, del suo splendore, come affermazione artistica e produttiva è entrata da qualche tempo in una fase critica, ovunque avvertita, che ne rende difficile l'efficiente esplicazione. Trattasi, è vero, come è dato pensare, essenzialmente di una crisi di assestamento: siccome avviene di taluni fenomeni, che affacciandosi improvvisamente sulla scena del mondo, dopo aver sconvolto situazioni precostituite e mortificato, per certo tempo, manifestazioni similari in concorrenza, con il riaffermarsi graduale di queste e per il sorgere di altre nuove, a lor volta di ulteriore progresso e di rapida espansione, hanno bisogno di un processo di revisione e di ridimensionamento, per fronteggiare le condizioni sopravvenute e acquistare una posizione di equilibrio che valga ad inserirle stabilmente nel quadro complesso della fenomenologia del ramo. Una situazione critica, ad ogni modo, che ha bisogno di attenta osservazione per le opportune provvidenze riparatrici, al fine di evitare che intristisca verso forme di decadimento, dolorose in se stesse e per i riflessi generali. Ora, in tale situazione, non può non trovare opportunità di interventi lo studio dei principali problemi secondo il profilo del diritto, rappresentando indubbiamente l'inquadramento di ogni fenomeno in appropriate architetture giuridiche, uno dei presupposti essenziali di risanamento e di ripresa. Cotali fasi di assestamento, d'altra parte, si prestano realisticamente a questi studi, in quanto danno possibilità di contemplare i fenomeni con maturità di rilievi, in riguardo sia al ciclo evolutivo nei suoi aspetti positivi, di successo, che a quelli negativi della

---

(1) Pubblichiamo il testo integrale del discorso pronunciato dal Primo Presidente della Corte di Cassazione Ernesto Eula all'inaugurazione del primo congresso nazionale sui problemi giuridici del cinema, svoltosi recentemente al Centro Sperimentale di cinematografia.

contingenza sfavorevole, che valgono a denunciarne le manchevolezze e la patologia.

Questo moderno fenomeno della cinematografia, presentatosi, in realtà, così complesso e denso di problemi nuovi, incalzanti, da postulare la più sensibile attenzione degli studiosi e degli organi responsabili, e la gradualità di molti tentativi sperimentali prima di raggiungere quella sistemazione giuridica normativa che valga a regolarne ordinatamente la vita e ad imprimervi equilibrato movimento. Trattasi di un fenomeno che assume diversi fondamentali caratteri, ciascuno con particolare fisionomia e riflessi: i quali devono peraltro intimamente coordinarsi verso la creazione di un prodotto unico finito, che tutti li compendia, in funzione preordinata diffusa di pubblico spettacolo.

Manifestazione artistica, anzitutto. Nella quale il fattore intellettuale ideativo, attraverso la concezione del soggetto, assume posizione primaria di originalità creativa, che si trasfonderà, come contenuto e spirito motore, in tutta la elaborazione del prodotto. Con questo di particolare, tuttavia, che differenzia la cinematografia dalle altre arti dirette allo spettacolo: che qui la concezione ideativa non si esprime nella autonomia di un'opera che possa avere propria individualità e vicende, ma rappresenta solo il punto di partenza e la vertebra strutturale di altre successive elaborazioni atte a svilupparne la forma spettacolare, e ad attuarla già in espressione preordinata compiuta, la cui estrinsecazione in funzione di spettacolo (proiezione) non rappresenterà più che attività di esecuzione, con carattere meccanico materiale uniforme. Tale, fra gli altri necessari fattori elaborativi, l'opera dello sceneggiatore, intesa a scomporre e riordinare il soggetto nella seguenza di movimenti figurativi e di azione atti alla rappresentazione sullo schermo nonchè quella del direttore artistico (regista), che è il vero realizzatore ed animatore della trama, attraverso quella appropriata ambientazione e quel movimento di personaggi e di masse che costituiscono dell'arte cinematografica la caratteristica essenziale, e sovente il maggior valore. Infine l'apporto integratore della musica; la quale, in una forma di spettacolo che riduce al minimo la parte dialogata, tutta puntando sulla figurazione e sull'azione, risulta indispensabile a dar calore di vita, accentazione tonica e coloritura ad uno svolgimento scenico che altrimenti resterebbe freddo, senz'anima. Ond'è che la cosiddetta colonna sonora musicale, specie se concepita originalmente, acquista, a sua volta, funzione creativa nel prodotto complesso, atta a completarne il valore artistico spettacolare.

Si comprende, pertanto, come la cinematografia sia stata presa in considerazione, anzitutto, come manifestazione artistica creativa, nel sistema normativa sul diritto di autore. Questa Legge, infatti, sin dalla prima normazione, del 1925, non ha esitato ad attrarre nella sua disciplina ed a considerare suscettibile di tutela, fra le altre opere creative, anche l'*arte cinematografica*; pervenendo poi più precisamente, nella formulazione del 1941, ad elevare come oggetto organico unitario di questa tutela, l'opera filmistica nella sintesi creativa dei suoi vari fattori. Nel senso, cioè, di

attribuire la figura di autore, o meglio di coautore, ai quattro elementi cooperatori del così detto *opus misticum* cinematografico: all'autore del soggetto, cioè, allo sceneggiatore, al direttore artistico e al compositore musicale. Vero è che questa quadruplice struttura, per la relativa autonoma articolazione che vi mantengono i singoli fattori, pur nel fondamentale legame del loro coordinamento, ha dato luogo a delicati problemi, di rapporti interni ed esterni ai quali altri se ne aggiungono *de jure condendo,* per l'analoga posizione, che si assumerebbe, doversi riconoscere anche ad altre funzioni di partecipazione artistica, quale quella del montaggio selezionatore ed ordinatore, e della ripresa fotografica, per cui la materia è ancora fluida, opinabile. Resta, peraltro, il fatto, ormai acquisito, della qualificazione ed attrazione della cinematografia nel sistema normativo delle opere dell'ingegno; normazione, d'altra parte, che rappresenta, nel momento attuale, l'unica disciplina specifica propriamente giuridica della materia, criticata, è vero, come tale, per la sua unilateralità, da autorevole corrente dottrinale, ma valevole comunque come primo notevole passo, o tentativo, d'inquadratura sistematica del fenomeno, nella congerie degli interventi normativi di altra natura che si sono poi intrecciati e susseguiti.

Accanto al carattere artistico, ed in rapporto di stretta integrazione con questo, la cinematografia presenta, poi, anche la fisionomia di un *complesso fenomeno industriale,* di grandissima importanza nel quadro dell'economia produttiva e per i rapporti commerciali di cui è presupposto. Il momento artistico creativo, infatti, pur esprimendosi idealmente in una propria sintesi, che è quella ricadente nel diritto di autore, si compenetra immediatamente, e sotto più aspetti simultaneamente, con la realizzazione spettacolare la quale assume nella cinematografia la forma caratteristica di una esecuzione diretta esclusiva di cantiere, organizzata industrialmente per la confezione di quel tipico prodotto filmistico, nel quale la figurazione visivo-auditiva si imprime; prodotto che diventerà a sua volta il mezzo meccanico strumentale per la proiezione spettacolare vera e propria, con possibilità di riproduzione diffusa uniforme. Sorge così la figura del *produttore,* o meglio dell'impresa di produzione, che è veramente il fulcro dominante di tutta la organizzazione creativa, in quanto prende l'iniziativa, finanzia e dà impulso coordinato dinamico al processo di confezione del film, su scala industriale e per la successiva utilizzazione lucrativa spettacolare. Una posizione così importante da essere stata assunta, in alcune legislazioni, quale portatrice legale unitaria — per concentrazione e rappresentanza dei vari fattori cooperanti — anche del diritto di autore; e che nella nostra legislazione — ove questa trasposizione è sembrata incompatibile con la concezione strettamente personale creativa del sistema protettivo — ha portato, quanto meno, alla attribuzione concentrata esclusiva — al produttore — del diritto di utilizzazione cinematografica del film, nonchè di alcune facoltà elaborative — come quella di modificazione ed adattamento ai fini cinematografici delle opere utilizzate nella produzione — che sembrano attenere anche al momento creativo; talchè vi è un notevole orientamento in dottrina per l'estensione anche al produttore

della qualifica di coautore. Trattasi, quindi, anche sotto questo aspetto, di una situazione non ancora ben sistemata e fluida, nella quale il realismo del fenomeno economico produttivo e la diversità degli orientamenti internazionali in materia non possono non influire sugli indirizzi dottrinali e normativi, nella visione di una possibile revisione del sistema.

D'altra parte, anche meno aggiornata e aderente, rispetto alle caratteristiche particolari ed ai continui sviluppi del fenomeno imprenditoriale cinematografico è la situazione attuale normativa propriamente giuridica. Laddove, la mancanza di alcuna specifica normazione della materia, porta al necessario inquadramento, anche delle imprese cinematografiche, negli schemi generali e nella disciplina delle comuni imprese commerciali (art. 2195 e segg. C.C.); o meglio al dispiegarsi — entro le grandi linee ed i presupposti fondamentali di questo generale sistema — del più vario mutevole panorama di autonomia contrattuale, atteggiato volta a volta a forme e combinazioni diverse. Nel variopinto quadro delle quali torna difficile una organica schematizzazione propriamente giuridica, per cui l'empirismo tende a prevalere sul sistema. Certo è, peraltro, che la cinematografia — anche in questa inappropriata cornice normativa e di varietà contrattuale — ha avuto in Italia, dal primo affacciarsi dell'arte nuova, via via, sino a quest'ultimo fortunoso periodo post-bellico, la più larga fattiva affermazione, sia come magistero artistico che come organizzazione produttiva. Fatto tanto più notevole, tenuto conto delle eccezionali difficoltà dei periodi attraversati, della continua rapida evoluzione tecnica dell'arte, della concorrenza agguerrita di una attrezzatissima produzione straniera. E' stata un'affermazione degna del più alto rilievo nella quale la nostra organizzazione ha saputo adeguarsi, man mano, con sforzi e sacrifici, alle nuove incalzanti esigenze, trasformando i propri impianti e mantenendo ad alto livello i prodotti: nel valore spettacolare dei quali assai spesso la umanità del soggetto, l'intelligenza della regìa ed il pregio della esecuzione artistica, sono bastati a supplire alle inevitabili inferiorità dell'attrezzatura tecnica e della coreografia spettacolare di insieme. E' naturale, peraltro, che nella vastità di questa organizzazione produttiva, moltiplicata, via via, nel numero delle imprese, ma non sempre con adeguatezza di mezzi e di esperienza, — il valore della produzione ed i risultati economici delle iniziative non siano stati sempre positivi ed uniformi. Certo è ad ogni modo che, considerata nel suo complesso, questa nostra produzione ha saputo conquistare una posizione importante anche nel campo internazionale; sino a suscitare, per l'acquistata rinomanza del proprio elemento artistico ed organizzativo, l'interesse ad un notevole movimento di collaborazione da parte delle case estere, in forme di coproduzione e compartecipazione variamente configurate, intese a fare convergere in una produzione associata migliore, i pregi riconosciuti dei nostri fattori artistici creativi, con la maggior solidità economica e la più progredita attrezzatura dell'industria straniera.

Non meno importante e complesso di quello produttivo, è poi il fenomeno commerciale, di scambio e di impiego. L'industria cinematografica tende alla produzione di una merce, il film, suscettibile di ampio sfrut-

tamento economico, e, quindi, oggetto di negoziazioni molteplici, di distribuzione, di intermediazione, di utilizzazione — verso la realizzazione finale lucrativa dell'esercizio spettacolare. Onde il fiorire anche qui di un vasto variopinto panorama di rapporti, negoziali ed organizzativi, e di tutta una fitta rete di speculazione intermediaria, per portare il prodotto allo impiego di consumo, che è quello della proiezione nelle sale di spettacolo. Anche in questo vastissimo complesso campo — in mancanza di regolamentazioni normative specifiche, quanto meno per i negoziati più diffusi e praticati — come ad esempio per il contratto di noleggio — l'autonomia contrattuale domina sovrana, con tale varietà di tipi, di combinazioni e di rapporti, che torna assai ardua una inquadratura di sistema, al pari che l'affermazione di consolidati aderenti indirizzi giurisprudenziali. E' una rete di rapporti talvolta così complicata pesante, che inceppa più che non faciliti il processo distributivo, moltiplicando le spese, mentre il diffondersi sempre più denso ed esteso dei locali di proiezione satura il mercato di consumo, accentua la disordinata concorrenza e riduce i guadagni. Anche qui, pertanto, al periodo dorato del facile redditizio esercizio, che vedeva le sale superaffollate ed ingenti generali gli introiti, con larghe possibilità di impingenza a favore del fisco, non poteva non subentrare una situazione di crisi, intrinseca al fenomeno per l'eccessiva saturazione produttiva e distributiva, complicata dal sopravvenire di cause esterne, tra le quali la rapida dominante diffusione della televisione. Tutto un complesso fenomeno, dunque, in continuo alterno movimento, che stenta a trovare una sua stabilizzazione, e che, particolarmente in questo periodo, attraversa una delle più difficili delicate fasi della sua giovane storia.

Un fenomeno, d'altro canto, il quale, oltre agli importanti aspetti accennati, altri grandissimi ne presenta di ordine morale e sociale, che postulano particolare considerazione. L'enorme rapida diffusione della visione cinematografica, la sua facile penetrazione nei più disparati ambienti, l'interesse a largo raggio suscitato dal lancio pubblicitario, la facile immediata comprensività delle trame, fanno sì che gli argomenti trattati, le prospettate scene di vita, le idee informatrici, trovino larghissima pronta divulgazione, con riflessi diffusi di propaganda e di suggestione, facili ad impressionare la sensibilità popolare. Si comprende, pertanto, come questa eccezionale potenzialità divulgativa ed orientativa possa risultare benefica o dannosa a seconda del carattere, dell'intonazione, del contenuto della produzione. In particolare, è naturale che un tale genere di spettacolo ed i temi che vi si trattano possano impressionare i giovani, influendo penetrantemente sulla loro formazione mentale e morale. Uno strumento moderno efficace di elevazione culturale, ma nello stesso tempo di propagazione ideologica e di eccitamento. Uno strumento che, per la sua estrinsecazione essenzialmente visiva, integrata dalla perfezione del doppiaggio, si presta, col lancio internazionale, a diffondere, insieme con la conoscenza dei luoghi e dei costumi, anche le ideologie, le tendenze, i fermenti di paesi lontani diversi. E' una rete nuova di collegamenti che si tesse attraverso il mondo, suscitando proficui rapporti e contatti; ma anche una sottile insidiosa trama che può imbrigliare e convogliare verso deviazioni morali sovvertitrici, lar-

ghe masse di soggetti meno provveduti, con immanenti pericoli per la sanità della compagine sociale e per i fini dello Stato.

Tutto ciò spiega e giustifica, pertanto, come della complessa delicata materia sia portata ad interessarsi, con interventi più o meno profondi a seconda dei sistemi costituzionali, l'autorità dello Stato. Relativamente al fattore industriale produttivo, anzitutto, in quanto rientra nei compiti statali il favorire e l'incrementare, nell'iniziativa e nello sviluppo, le nuove fonti di lavoro, fra le quali si pone in primissimo piano la cinematografia, per la complessità del processo tecnico artistico, che porta all'impiego di vario, numeroso personale specializzato e di massa. Trattasi di una industria, d'altra parte, che dà luogo ad una produzione di largo lucrativo impiego, nel campo interno ed internazionale; onde lo Stato può indirizzarvi tutta una avveduta politica fiscale e valutaria, fonte cospicua di entrate e mezzo di attrazione di divise pregiate, con determinati riflessi per l'erario e per l'equilibrio della bilancia commerciale. Nè meno importante, anche per i fini dello Stato, l'aspetto artistico, tenuto conto che il cinema costituisce ormai il fenomeno culturale più importante ed efficace nel mondo contemporaneo, per la facile divulgazione delle conoscenze scientifiche, la immediata informazione, l'elevazione intellettuale delle masse. Infine, ugual rilievo è a farsi quanto agli effetti propagandistici, rispetto ad una forma spettacolare che raggiunge ed investe, col richiamo delle sue immagini e dei temi agitati, milioni e milioni di individui. Ecco, dunque — rispetto ad un fenomeno così sensibile ed utile per la politica ed i fini degli Stati — la studiata elaborazione di sistemi, più o meno penetranti, di dirigismo politico da parte dei regimi totalitari; e parimenti l'opportunità di una attenta considerazione regolativa, anche nei sistemi democratici. Laddove, pur col rispetto, anche in questo campo, dei fondamentali principii di libertà economica e del pensiero, nel quadro delle comuni limitazioni a tutela della pubblica sicurezza e dell'ordine, è infatti generale il dispiegarsi di una *politica cinematografica* volta, quanto meno, a stimolare, agevolare ed equilibrare, nel generale interesse, le private iniziative, in un settore così importante e incandescente della vita nazionale.

E' quanto appunto è avvenuto in Italia, sin dal primo riorganizzarsi dello Stato democratico. Laddove, affermato, già con il D.L.L. 5 ottobre 1945, n. 678, il principio che « l'esercizio dell'attività di produzione cinematografica è libero » ed abrogate le più pesanti restrizioni che soffocavano in vario senso l'industria produttiva e lo smercio, specie internazionale, dei film, nel periodo fascista, si è dato l'avvio ad un sistema di contributi e di agevolazioni a favore dell'industria nazionale, sotto la vigilanza di organi governativi e tecnici appropriati, che doveva poi trovare varietà di sviluppi di una sequenza — non sempre ordinata — di leggi successive sino all'ultima del 31 luglio 1956, n. 897, che, integrando e modificando in parte altre analoghe precedenti del 1947 (n. 379) e del 1949 (n. 958), rappresenta tuttora la regolamentazione pubblicistica maggiore della materia, mentre la normazione giuridica, come si è già rilevato, resta rinviata al diritto comune ed alla legge sul diritto di autore.

I lineamenti fondamentali di questo pubblicistico sistema possono rias-

sumersi in un quadro essenziale che sembra opportuno ricordare: *a*) Accentramento della competenza direttiva coordinatrice, e per l'erogazione delle provvidenze agevolatrici, in un apposito Sottosegretariato della Presidenza del Consiglio, con l'ausilio di una commissione consultiva a larga rappresentanza delle categorie ed organi interessati, e di comitati tecnici di esperti. *b*) Riferimento particolare di questa competenza direttiva vigilatrice alla produzione nazionale che intenda avvalersi dell'ausilio statale, senza limitare l'attività delle altre imprese che vogliano produrre film indipendentemente dall'aiuto dello Stato. L'intervento dirigistico resta così in limitata funzione cautelativa dell'assumendo impegno finanziario agevolatore, da rivolgersi solo a sostegno delle imprese che offrano garanzia di sana impalcatura, di serietà e di competenza. *c*) Qualificazione, a questi fini, delle imprese e dei film *nazionali*, o che possano considerarsi tali in base a particolari criteri, tuttochè operanti, in tutto o in parte, all'estero. *d*) Ammissione dei film nazionali riscontrati idonei, ad un ciclo di programmazione obbligatoria nelle sale di proiezione, per un periodo minimo annuale di giornate spettacolari, regolate sull'incidenza stagionale e settimanale. *e*) Concessione di contributi ai produttori di film ammessi alla programmazione obbligatoria, in misura proporzionale (16%) all'introito lordo degli spettacoli di proiezione durante un quinquennio. *f*) Attribuzione di premi di qualità ai film ritenuti di particolare valore tecnico artistico e culturale. *g*) Particolare vigilanza e correlative provvidenze contributive agevolatrici ai film prodotti per la gioventù o ritenuti adatti a questi fini. *h*) Istituzione di un *credito cinematografico*, concentrato nella Banca Nazionale del Lavoro, per adeguate anticipazioni alle imprese produttrici, e, con recente estensione, anche all'esercizio. *i*) Vigilanza sulla distribuzione ed idoneità delle sale di spettacolo, con riguardo particolare all'incremento globale degli incassi, nel ciclo antecedente alla concessione del prestito *nulla osta* di apertura. *l*) Istituzione di un Centro Sperimentale per la Cinematografia allo scopo di elevare e diffondere la cultura cinematografica, nonchè per la formazione professionale, mediante appositi corsi addestrativi, degli elementi artistici, tecnici e direttivi, necessari alla produzione cinematografica, la cui utilizzazione è resa obbligatoria, in date percentuali, nella produzione sovvenzionata. *m*) Mantenimento in vigore, sino alla emanazione di nuove norme — il cui termine è stato ancora recentemente prorogato — della revisione cinematografica (censura), quale condizione al nulla osta di proiezione od esportazione dei film, affidata ad apposite commissioni di primo e di secondo grado, con criteri di valutazione e poteri preclusivi e riduttivi che sono ancora quelli del regolamento annesso al R.D. 24 settembre 1923, n. 3289. *n*) Istituzione, infine, presso il Ministero del Commercio Estero, di un comitato per l'esame delle questioni concernenti l'importazione e l'esportazione dei film, nel quadro degli accordi internazionali ed a particolare tutela dell'industria nazionale.

Questa, nelle linee generali, la situazione della nostra normazione pubblicistica in materia cinematografica. Una situazione migliorata, certamente, nel suo complesso, ed ispirata a sani criteri di misurata, ma sempre vigile presenza statale: di adeguato sostegno, di cautelativi interventi, di equi-

librio moderatore dei molti interessi in contrasto, nella visione dei fini superiori della società e dello Stato. Una situazione, peraltro, non ancora organicamente sistemata e compiuta, se la stessa legge del 1956 (art. 87) ha avvertito la necessità di autorizzare il Governo a riunire e coordinare in apposito testo unico la complessa materia, tuttora distribuita in varie leggi — mandato non potuto assolvere nel termine assegnato, come era già stato di altre analoghe direttive in tempo precedente. Onde è ancora l'attuale una fase di attesa, caratterizzata da un complesso di norme vecchie e nuove, le cui espressioni ultime, perfettive, non sembrano, d'altra parte, aver raggiunto, o potuto raggiungere appieno, gli obbiettivi perseguiti, se non son valse, nel loro complesso, a fronteggiare la crisi che si è manifestata in materia, sia pure per altre cause, ma la cui entità avrebbe potuto forse essere contenuta se l'inquadramento normativo già avesse avuto adeguata organica sistemazione.

E' in questa situazione che si inserisce il congresso sui problemi giuridici del cinema, in rispondenza, per la congiuntura, a più pressanti aspettative ed esigenze, ma non certo in condizioni molto favorevoli, per risultati immediati costruttivi di qualche importanza. E' un congresso il quale, per essere il primo esperimento italiano in materia — nel quadro di una situazione culturale già arricchita da notevole letteratura, ma non ancora di estensione e penetrazione adeguate alla importazione del fenomeno e dei suoi problemi — si propone soprattutto l'obbiettivo di stimolare un più vivo interessamento degli studiosi, e di alimentare, attorno al loro ansioso travaglio, come a quello delle autorità di Governo, quella sensibilità collettiva, animatrice, che può valere più di ogni altro apporto, ad indirizzare il fenomeno in crisi verso adeguate vie di soluzione. Un congresso con modestia di risorse, ma animato da alto spirito, e con impostazione viva di realismo: nel senso di allargare il proprio raggio, oltre che ad un limitato cenacolo di studiosi, ai più qualificati rappresentativi elementi del ramo, e di ambientarsi in questo dinamico cantiere ove il mondo cinematografico ha movimento effettivo di vita. Un congresso che ha voluto avere attivamente partecipe anche, ed in primo piano, la Magistratura, come quella che, in aderenza costante alla realtà delle situazioni e dei rapporti, ed alla loro patologia, ha il compito quotidiano di adeguare l'astrattezza delle norme alla vita: a questa difficile vita della cinematografia in continua tormentata evoluzione.

Non abbiamo, in questo primo, quasi sperimentale, incontro, pretese ambiziose di affrontare temi di fondo. Non ancora quello, ad esempio, pur da tante parti caldeggiato, di una innovativa impostazione sistematica della materia, che non la restringa nella limitata ambientazione del diritto di autore, e la emancipi, nel possibile, dalla schematizzazione rigorosa nezoziale della normazione di diritto comune, verso la organica inquadratura in un sistema autonomo, nel quale la disciplina privativistica si compenetri con la pubblicistica, ora lasciata alla frammentaria palingenesi di troppe leggi speciali non coordinate. A questo proposito mi sia, peraltro, consentito di rilevare che, personalmente, sarei contrario, per tendenza, alla introduzione, nel campo del diritto, delle così dette *autonomie*.

Il sistema del diritto, nel quale si rispecchiano le tendenze, le tradizioni, la coscienza giuridica sociale di un popolo, non può concepirsi che nell'armonia di un edificio unitario, quanto meno nelle strutture fondamentali, attraverso le quali il sistema si pone e si qualifica. In questa organica costruzione non possono trovar posto autonomie, intese come zone franche o chiusi ridotti informati alla propria legge, in posizione estranea, quasi, se non conflittante, con l'armonia del tutto. Piuttosto che di autonomia, pertanto, a riguardo di qualsivoglia settore del diritto, si potrà parlare di *specialità* e di *gerarchia*: di quelle naturali necessarie relazioni che stanno fra il generale e il particolare, vivificate da comune spirito unificatore e caratterizzate da rapporti costanti di intercomunicanza. Mentre, invero, il sistema generale, per la sua ampiezza e per la relativa stabilità che ne è presupposta, deve fermarsi alla posizione dei principii e discipline essenziali, senza troppo scendere al particolare per non risolversi in una diffusa minuta regolamentazione, sempre incompleta e sovente preclusiva all'evolvere del diritto con la vita, i fenomeni nuovi suscitati dal progresso postulano, al loro sorgere e per gli aspetti evolutivi che man mano presentano, una disciplina speciale, in principio quasi sperimentale, dominata naturalmente dal sistema dal quale si diparte, ma sotto molti aspetti originaria, creativa, in aderenza alle proprie dinamiche esigenze, e come tale in funzione integrativa e di sviluppo nel *sistema*, non mai *fuori* o *contro* il sistema.

Concepito, pertanto, in questi limitati sensi il problema, non si potrebbe non riconoscere che anche la materia cinematografica presenta sotto molti aspetti elementi di specialità, con riguardo ai vari settori del diritto privato, pubblico, tributario, penale. Per cui, conforme alle sue particolari esigenze e possibili sviluppi, ben si giustificherebbe una sua organica inquadratura quanto più possibile completa, attraverso un complesso unitario di norme. Qualche cosa di più di un *testo unico*, ma non propriamente un *codice*, come da taluni si vorrebbe. Un riordinamento, insomma, con qualche opportuna revisione sistematica, della complessa materia, che ne prospetti in visione organica il quadro, in modo da facilitare le ricerche degli studiosi e dei pratici, e per non costringere la giurisprudenza alla quotidiana fatica della ricerca e del saggiamento di vitalità delle norme, e sovente a quegli sforzi interpretativi, quasi ortopedici, che son necessari per adattare i vecchi schemi alle nuove atipiche configurazioni dei rapporti evolutivi della vita.

Detto questo, come in parentesi, e soggiunto ancora che il congresso ha ritenuto opportuno di non contemplare, nella fluidità dell'attuale congiuntura ed in scorcio di legislatura, scottanti problemi di ordine politico più che giuridico, come ad esempio quelli della censura e del carico fiscale, conchiuderò precisando che il nostro incontro si propone invece, più limitatamente, di richiamare l'attenzione degli studiosi e del pubblico interessato su tre argomenti particolari, ma assai importanti, che impingono rispettivamente, caratterizzandoli, nei vari settori in cui si dispiega il panorama giuridico della cinematografia. Il tema, anzitutto — organizzativo e negoziale — riguardante la struttura delle *imprese di produzione*, che

rappresentano l'impalcatura essenziale del fenomeno artistico industriale cinematografico, per la organica convergenza, come si è visto, nella unità coordinatrice di una sola direzione ed impulso, dei vari fattori che devono concorrere alla confezione del film. Problemi riguardanti l'organizzazione in se stessa e nei rapporti esterni, nonchè nel quadro pubblicistico del dirigismo statale — sia pure limitato all'essenziale — nel quale l'industria deve produrre e vivere. Parallelamente, e quasi ad integrazione di questo tema fondamentale, quello particolare, ma non meno rilevante per l'evoluzione assunta dal fenomeno produttivo nel campo interno ed internazionale, dei *rapporti di coproduzione*: in tale configurazione tipica — più affermata e diffusa per gli effetti di nazionalizzazione plurima che determina ai fini della circolazione dei film nei vari paesi — e nelle altre affini di compartecipazione più o meno intensa e diretta. E' un tema di grande attualità, sopratutto, per la sua ambientazione internazionale, nel quadro dei trattati e dei vari sistemi delle nazioni interessate; per cui abbiamo desiderato e sollecitato anche l'intervento ed il contributo di qualificati studiosi stranieri; ma un tema che presenta interessanti aspetti anche sul terreno della cooperazione interna, specie nella attuale situazione di crisi, nella quale è più che mai necessario armonizzare, in unione di sforzi, l'organizzazione produttiva e combattere la concorrenza. Infine il tema dell'*esercizio*, che è quello riguardante il settore oggi più in fermento, per la denunciata eccessiva saturazione del mercato distributivo e spettacolare, con diffusione capillare anche nei più piccoli centri. Trattasi di una impalcatura che è stata favorita nello sviluppo espansivo durante il periodo d'oro della cinematografia, ma che ora è diventata esuberante e che converrebbe ridimensionare, specie per la concorrente espansione della televisione. Un tema che vuol contemplare, sopratutto, i rapporti dell'esercizio con la pubblica autorità ed i relativi poteri autorizzativi e moderatori, studiandone la legittimazione ed i limiti, nel contrasto delle sollecitazioni e delle istanze che la crisi suscita e moltiplica.

Tutti e tre questi temi sono stati prospettati dagli illustri relatori, sopratutto in forma espositiva ed informativa, senza spunti polemici e senza prese rigorose di posizione già informate a particolari indirizzi; come richiamo d'interesse e di studio, cioè, più che come impostazione concreta di dibattiti. Comunque, sarà lo svolgimento del congresso che ne caratterizzerà la reale fisionomia e che potrà darvi quei toni indicativi, costruttivi, che sono nel desiderio di tutti: in particolare di coloro che, con passione ed alto spirito, hanno preso l'iniziativa e dedicato la loro fatica alla realizzazione dell'incontro.

E' in tutti il miraggio, l'auspicio, di una favorevole ripresa, di un nuovo equilibrio, di una serena vitalità, che possa riacquistarsi da questa così importante affermazione nazionale di attività creativa, di elevazione e di progresso. E nostro desiderio è quello di poter dare a questo alto obbiettivo, nella luce del diritto, un qualche fattivo contributo.

La produzione cinematografica nel quadro del Mercato Comune

di NICOLA de PIRRO

La realizzazione della Comunità Europea porrà certamente tutti i settori economici di fronte a problemi assai vasti e gravi, dalla cui soluzione dipenderà in gran parte il raggiungimento di tutti quei vantaggi economici, politici e sociali che i Paesi membri del Mercato Comune si ripromettono di conseguire. Si può fin da ora prevedere infatti che la progressiva attuazione del programma del Mercato Comune non potrà fare a meno di recare scosse e turbamenti alle economie dei singoli Paesi, dato che alle varie *situazioni di equilibrio economico raggiunte nell'ambito nazionale* e nelle quali operano attualmente le industrie dei singoli Paesi dovrà sostituirsi una *unica più generale situazione di equilibrio,* che potrà scaturire soltanto da un illuminato superamento degli interessi dei singoli Paesi, in vista dell'interesse comune. Non si tratterà evidentemente di sacrificare e nemmeno di comprimere i valori e i caratteri dei singoli Paesi aderenti, ma piuttosto di svilupparli e di valorizzarli in maniera armonica proprio nell'interesse generale, il quale non può che coincidere — in ultima analisi — con la somma o con la risultante dei vari interessi nazionali. Nelle pagine che seguono cercherò di esporre i problemi e di indicare le possibili ed auspicabili soluzioni che si presentano nel settore cinematografico in rapporto al Mercato Comune, avendo speciale riguardo ai problemi della nostra legislazione interna in materia. Questo particolare gruppo di problemi infatti presenta oggi uno speciale interesse di attualità, data la scadenza nel prossimo 1959 di alcune provvidenze legislative e la conseguente necessità della loro revisione o del loro rinnovo per gli anni successivi. Sugli altri problemi, che in questo articolo non potrò approfondire e che riguardano specialmente le questioni del lavoro, degli oneri previdenziali ed assistenziali, nonchè i problemi relativi all'auspicato snellimento burocratico, mi propongo di tornare in un successivo articolo.

Il Trattato che istituisce la Comunità economica europea è entrato in vigore il 1. gennaio 1958. Nell'ordine economico come nell'ordine giuridico è una vera rivoluzione che si deve compiere nel corso di dodici anni, denominato « periodo di transizione », secondo un ritmo e con delle modalità che il Trattato stesso prevede. Tra i sei Paesi membri si dovrà giungere alla eliminazione dei diritti doganali e delle restrizioni quantitative alla

importazione, alla libera circolazione dei lavoratori, dei capitali e dei servizi e si dovrà infine sanzionare il diritto per le persone fisiche e giuridiche di ciascuno Stato membro di stabilirsi liberamente sul territorio di qualsiasi altro Stato della Comunità. Questa rivoluzione interessa il cinema come tutti gli altri settori economici d'attività, ma forse in maniera più particolare degli altri, e potrà compiersi solo se accompagnata da una profonda trasformazione delle abitudini e dei riflessi psicologici. Nel quadro del Mercato Comune la mentalità protezionistica dovrà essere sostituita da una mentalità espansionistica e di collaborazione. Tutto ciò dovrà preparare quell'armonizzazione delle legislazioni e dei regolamenti che sta alla base dell'auspicata, proficua integrazione economica tra i Paesi interessati. Nel 1970 l'applicazione di queste misure dovrà essere terminata.

Vediamo ora, seguendo il testo del Trattato, quali sono le norme che interessano più direttamente il settore del cinema e quali sono, soprattutto, i problemi d'ordine giuridico prima, e d'ordine economico poi, che investono i rapporti tra la legislazione cinematografica interna italiana e le clausole del Trattato, nonchè i rapporti reciproci tra le singole legislazioni interne dei sei Stati. All'art. 3, lettera *c*) è detto che l'azione della Comunità è diretta ad abolire tra gli Stati membri gli ostacoli alla libera circolazione delle persone, dei servizi e dei capitali, e alla lettera *b*) che è diretta al ravvicinamento delle legislazioni nazionali nella misura necessaria al funzionamento del Mercato Comune. All'art. 8 si precisa che queste misure dovranno perfezionarsi nel corso di dodici anni, in tre periodi progressivi, della durata di quattro anni ciascuno. Stando quindi a tali principi, la cinematografia dovrebbe essere regolata nei singoli Stati da leggi similari e comunque, anche se impostate diversamente, non in contrasto fra loro, con libertà per lo scambio dei mezzi di produzione, senza sperequazioni o privilegi per le singole fonti nazionali. Tutto questo comporta che l'impostazione e lo studio di una nuova Legge nazionale per il cinema non può prescindere dallo studio di quanto esiste di similare al riguardo negli altri Stati membri della Comunità e deve prevedere la possibilità, seppure scaglionata nei tre periodi sopraindicati, di giungere al riconoscimento, di diritto oltre che di fatto, del film « comune ».

Il Trattato si preoccupa, innanzitutto, di togliere ogni ostacolo all'intercambio dei film nazionali dei singoli Paesi della Comunità e, quindi, all'art. 9, stabilisce il divieto fra gli Stati membri di porre dazi doganali protettivi, o qualsiasi diritto di effetto equivalente, inquantochè gli Stati dovranno fondersi in unione doganale e stabiliranno dei dazi di portata protettiva o fiscale solo nei confronti dei Paesi estranei alla Comunità. Per l'applicazione di tale unione doganale, mentre l'art. 12 inibisce l'aumento dei dazi esistenti o l'introduzione di nuovi diritti similari, l'art. 13 prevede poi la riduzione fino all'estinzione di quelli in vigore. L'art. 31 riguarda invece i contingenti alla importazione o alla distribuzione (misura protettiva attualmente esistente in Italia, come in Francia ed in Germania), stabilendo che nessuna *nuova* limitazione al riguardo potrà più essere istituita nei confronti degli Stati membri e quindi anche la programmazione obbligatoria, di cui all'art. 18 della nostra legge, non potrà essere suscettibile di

variazione, se non, eventualmente, per progressiva diminuzione del numero di giorni riservati al film italiano. I successivi artt. 32 e 33 prevedono che, dopo un anno dall'entrata in vigore del Trattato e, quindi, a partire dal 1. gennaio 1959, i contingenti bilaterali esistenti attualmente tra Francia ed Italia, Italia e Germania, Germania e Francia, limitatamente alla programmazione nei rispettivi Paesi dei film dell'altro Paese in edizione doppiata, dovranno essere fusi in un contingente globale, aperto indistintamente a tutti i film dei Paesi membri. Tale contingente dovrà poi essere aumentato annualmente, almeno del dieci per cento, rispetto all'anno precedente. La percentuale però può essere abbassata dal Consiglio solo se il contingente per un Paese dovesse rappresentare più del venti per cento della produzione annuale dei film e quindi tale possibilità di ricorso al Consiglio, data la limitata produzione dei film, non è da escludersi.

L'importanza del provvedimento di liberazione non è da valutarsi solo nei confronti delle cinematografie degli Stati membri, ma anche nei riflessi esistenti verso i terzi Paesi produttori, fuori della Comunità Europea, con i quali siamo tutti legati da altri accordi; non sarà pertanto facile stabilire con detti terzi Paesi differenti nuove condizioni che potranno essere considerate come ulteriori discriminazioni in virtù di altri accordi di liberazione (vedi OECE). Perciò il problema più importante da porsi non è tanto quello di regolare l'intercambio o il contingente allo schermo tra i tre principali Paesi della Comunità Europea, quanto di valutare i riflessi che tale abolizione o regolamentazione avrà verso i Paesi produttori che non fanno parte della Comunità stessa, soprattutto gli USA o la Gran Bretagna, strettamente legati con noi da altri accordi di non sperequazione e che sono inoltre i maggiori esportatori di film nel nostro Paese, come lo sono verso la Francia e verso la Germania Occidentale. Il Trattato del MEC fa espresso riferimento al livello di liberalizzazione raggiunto in sede OECE, ma tale riferimento è un punto di partenza, nel senso che la situazione dei contingenti e delle limitazioni varie denunciate in sede OECE è acquisita e non potrà essere più modificata in favore delle industrie nazionali (Art. 31).

La futura regolamentazione dovrà pertanto seguire due strade diverse: una, quella del Trattato, tra i Paesi della Comunità, e un'altra dei singoli Stati a fronte degli impegni esistenti in sede OECE. Nessun cenno è fatto nel Trattato ai rapporti, ad esempio, con gli Stati Uniti: ed è questo un problema assai delicato. Tutte le liberalizzazioni che verranno progressivamente attuate in Italia per i film dei Paesi della Comunità dovrebbero applicarsi anche ai film USA, in base al Trattato del GATT, che vieta ogni discriminazione tra prodotti similari degli Stati esteri; infatti, fino a prova contraria, gli Stati della Comunità Europea manterranno la caratteristica della loro sovranità nei confronti dei terzi Stati. Non è comunque in questa sede che potrà essere affrontato esaurientemente tale importantissimo problema che investe la natura giuridica internazionale del MEC. Si deve però aggiungere che, in pratica, il problema dei contingenti è da parte italiana irrilevante, inquantochè la regolamentazione attuale in materia è ispirata ai più grandi criteri di libertà

mentre un contingentamento è stato accettato volontariamente da parte americana, limitazione questa basata su accordi di natura assai diversa di quelli, bilaterali, esistenti tra gli Stati produttori della Comunità Europea.

Dato che in sede OECE, come già in sede GATT, la programmazione obbligatoria, o contingente allo schermo, è una norma regolarmente acquisita, a condizione che non comporti periodi discriminanti nei confronti dei film dei vari Paesi esteri, essa potrà sussistere ancora, nei limiti attuali non solo verso i Paesi terzi ma anche verso i Paesi della Comunità, per il periodo transitorio, ma non potrà comunque essere inasprita a favore della programmazione dei film nazionali.

Il contingente per la programmazione di film doppiati dovrà divenire globale in luogo di bilaterale e potrà aumentare proporzionalmente per il periodo transitorio fino a divenire praticamente inutile e, quindi, maturo per la sua totale abolizione, salvo prevedibile opposizione da parte di uno degli Stati (Germania Occidentale) che forse la eserciterà non avendo altra tutela, per ora, per la sua industria nazionale, qualora il Consiglio confermi tale deroga al principio di liberazione. Si può anzi precisare che da parte germanica si sta già assumendo un atteggiamento negativo circa l'eventuale aumento degli attuali « contingenti bilaterali », aumento sul quale l'Italia e la Francia sarebbero favorevolissime. L'atteggiamento tedesco si può anche spiegare col fatto che l'industria cinematografica germanica non trova nella legislazione ora vigente misure protettive atte ad assicurarle una certa tranquillità sul proprio mercato, rispetto alla concorrenza estera, qualora le attuali limitazioni contingentali venissero abolite: si dimostra qui ancora una volta l'estrema opportunità di un'armonizzazione o comunque di un « livellamento » fra le condizioni in cui le industrie europee devono operare e la necessità quindi che anche la legislazione germanica si « allinei » con quella italiana e con quella francese, in modo da poter procedere insieme e senza inconvenienti per nessuno sulla strada della liberazione degli scambi.

L'argomento sul quale si fonderebbe la « resistenza tedesca » al graduale aumento dei contingenti., come è stato più sopra esaminato, si basa sull'allegato III al Trattato in cui sono elencate le « transazioni invisibili » previste dall'art. 106 del Trattato stesso. In questo elenco figurano le « pellicole già impressionate, di carattere commerciale, informativo, educativo, eccetera (noleggio, canoni case cinematografiche, sottotitoli, spese di doppiaggio e di stampa delle copie) ». E il paragrafo 3) dell'art. 106 precisa che gli Stati membri si impegnano a non introdurre nei loro rapporti nuove restrizioni per i trasferimenti relativi alle transazioni invisibili enumerate nell'elenco di cui sopra. La graduale soppressione delle restrizioni esistenti al momento dell'entrata in vigore del Trattato si dovrebbe effettuare per i film — secondo il punto di vista germanico — conformemente alle disposizioni degli articoli dal 63 al 65 incluso. E cioè con una deliberazione all'unanimità del Consiglio che, su proposta della Commissione, sentiti il Comitato economico e l'Assemblea, dovrà stabilire un programma generale per la soppressione delle restrizioni esistenti all'interno della Comunità per la libera prestazione dei servizi. Il film non sarebbe più considerato

una merce, ma *un servizio* e quindi per la prima tappa del programma di attuazione dell'accordo non ci potrebbero essere cambiamenti alla situazione attuale dei contingenti bilaterali se non con l'accordo della Germania. In mancanza del programma sopraindicato, il Consiglio, su proposta della Commissione, sentiti sempre il Comitato e l'Assemblea, può stabilire direttive in merito che però dovranno essere deliberate all'unanimità; solamente dopo quattro anni queste direttive potranno essere prese a maggioranza qualificata. Hanno priorità i servizi legati agli scambi di merce. Fino a quando non saranno soppresse le restrizioni alla libera prestazione dei servizi, ciascuno degli Stati membri può applicare quelle esistenti, purchè indiscriminatamente a tutti i Paesi (art. 65). Ritornando all'art. 106, nel paragrafo 2) è detto che qualora gli scambi dei servizi, come d'altronde gli scambi delle merci, fossero limitati unicamente da restrizioni « sui relativi pagamenti » si applicherebbe ad essi, per analogia, la graduale soppressione delle restrizioni stesse, secondo il disposto dell'art. 33 sopra esaminato. Ciò significa che gli scambi dei servizi o delle merci in questo caso dovrebbero essere limitati da contingenti ad valorem, da prezzi forfettari, da plafond di pagamento, da particolari rateizzazioni, da conti bloccati, eccetera.

Tutto questo non si verifica per la Germania, inquantochè il contingente ai film doppiati è numerico e quindi solo indirettamente comporta restrizione globale di pagamenti. Per ogni singola unità-film, importata, il pagamento non è sottoposto ad alcuna restrizione. Non si potrebbe quindi applicare il disposto di questo paragrafo inquantochè esso esclude il contingente numerico, ma è ovvio che tutta la regolamentazione sulle transazioni invisibili, dalla dizione stessa della voce inclusa nell'elenco dell'allegato III, si riferisce invece ai modi di pagamento. Sostenere quindi che il film è un servizio e non una merce in termini assoluti non ritengo sia facile, perchè il film è merce e servizio ad un tempo: merce quando è riguardato nella sua struttura fisica ed unitaria, servizio quando si considerano i risultati economici del suo sfruttamento. Quando però il film è ceduto a prezzo fisso e il pagamento si esaurisce all'atto dell'importazione, è più difficile sostenere che sia unicamente un servizio. Tutto questo formerà certamente oggetto di complesse discussioni in sede internazionale, ma si spera che da parte germanica si comprenda la necessità di tutelare il film in modo diverso che non con una meccanica restrizione numerica, che male può essere sostenuta nel campo delle transazioni invisibili, in quanto non legata a difficoltà di trasferimenti valutari.

* * *

Esaminiamo ora il provvedimento più delicato tra le nostre provvidenze in favore della cinematografia nazionale, e precisamente il versamento del « deposito obbligatorio » di cinque milioni e mezzo per il doppiaggio dei film stranieri in Italia ed il successivo utilizzo, come fonte di credito a tasso speciale, per la nostra industria cinematografica. E' bene informare subito che si tratta del provvedimento più avversato in sede OECE e probabilmente lo sarà pure in sede MEC perchè ritenuto il più palesemente

discriminatorio dei provvedimenti protettivi e la cui soppressione potrebbe essere invocata, dopo la prima tappa quadriennale, in forza dell'art. 16 del Trattato dove si parla dell'abolizione delle tasse di effetto equivalente ai dazi doganali. Si può rispondere, però, che il « deposito obbligatorio » innanzitutto non è una tassa, perchè la somma pagata non viene acquisita dallo Stato, ma come deposito è invece restituibile dalla Sezione di credito cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro, dopo sette anni dal versamento e non può essere inoltre considerata di effetto equivalente al dazio in quanto ha una natura e uno scopo diversi, ben precisi. Il dazio colpisce una merce straniera, al passaggio della dogana e di cui rimane inalterato il valore commerciale, malgrado tale passaggio, e solo varierà in aumento il prezzo di vendita. Il « deposito obbligatorio » riguarda la « merce-film » il cui valore viene (dopo il passaggio) trasformato con il procedimento di doppiaggio; mediante, cioè, una operazione che ne toglie le peculiari caratteristiche estere, per renderla similare in tutto e per tutto al prodotto nazionale col quale è parificato nella concorrenza: aumentandone enormemente il valore commerciale di sfruttamento, mentre l'aumento eventuale del prezzo del prodotto bruto, la pellicola, non ha particolare rilevanza sul valore del film, oggetto di pubblico spettacolo. Con il doppiaggio il film non è più quel prodotto straniero che, differenziato nei caratteri più necessari alla comprensione del pubblico, e cioè nella lingua, può esser sfruttato commercialmente, in una condizione d'inferiorità, in libera concorrenza al prodotto nazionale, ma è un nuovo prodotto cinematografico che, senza avere assolti gli oneri incombenti ai film prodotti in Italia, ha tutti i caratteri e i vantaggi di questi e, quindi, si situa in una posizione di privilegio nell'agone commerciale italiano. Queste sono le ragioni che giustificano il mantenimento del provvedimento che, comunque, non può essere, in pratica, invocato come discriminatorio da parte degli altri Stati produttori della Comunità Europea, in quanto, in base agli accordi di reciprocità esistenti tra questi Stati, l'obbligo del deposito non è stato di fatto applicato ai film di detti Paesi. Ma poichè il precitato art. 16 del Trattato parla della abolizione tra gli Stati membri delle tasse « di effetto equivalente », anche se si vuol dare una lata interpretazione alla espressione « tasse », vi sono gli elementi e gli argomenti perchè da parte italiana si possa ancora, per qualche tempo, mantenere tale provvidenza, salvo poi doverla eventualmente modificare.

Il « deposito obbligatorio » infatti potrebbe urtare contro clausole di divieto più precise, contenute nell'art. 95, I e III capoverso. In questo articolo si stabilisce come nessuno Stato membro possa applicare direttamente o indirettamente ai prodotti degli altri Stati membri imposizioni interne di qualsivoglia natura superiori a quelle applicate direttamente o indirettamente ai prodotti nazionali similari. Non è facile sostenere che il disposto dell'articolo sia compatibile con il mantenimento del deposito obbligatorio e quindi, non oltre i quattro anni, si dovrebbe abolire o *modificare* tale norma esistente al momento dell'entrata in vigore del Trattato. Il significato del verbo « modificare » ci dà forse la possibilità di sostenere ancora le buone ragioni che militano per tale mantenimento a meno che

non lo si interpreti in senso restrittivo e cioè che nell'ipotesi in cui i film nazionali pagassero 100, i film francesi (ad esempio) non potrebbero pagare di più. Tale condizione, pertanto, permetterebbe il mantenimento in Francia della « taxe de sortie » applicata a tutti i film che si proiettano in Francia, in lingua francese, nazionali o meno, con restituzione ai francesi delle somme versate; per poter mantenere la disposizione in Italia essa dovrebbe essere trasformata in una norma simile a quella francese.

* * *

Continuando nell'analisi degli articoli del Trattato, vediamo che la libera circolazione delle persone, dei servizi e dei capitali comporterà le seguenti reazioni nel nostro sistema legislativo cinematografico. L'art. 48 stabilisce per i lavoratori l'abolizione di ogni discriminazione fondata sulla nazionalità, sia per l'impiego e la remunerazione che per le altre condizioni di lavoro. Pertanto quando le nostre leggi parlano di impiego di mano d'opera italiana, dovrà a questa essere assimilata la mano d'opera dei Paesi facenti parte della Comunità Europea, secondo quei procedimenti di attuazione che non mancheranno di essere adottati per rendere operante questa libertà di lavoro, la quale non potrà trovare limitazione che in superiori ragioni di ordine pubblico, di pubblica sicurezza e di salute pubblica. Qualora dovessero poi rimanere in vigore, a seguito di una armonizzazione legislativa, le norme di aiuto dello Stato all'industria cinematografica, ritengo che dovrebbe sempre rimanere fermo il principio che gli apporti non nazionali di lavoro, di servizi e di capitali a film nazionali, dovranno essere mantenuti in un certo equilibrio, tale da garantire equamente gli stessi vantaggi al lavoro ed al capitale di ciascuna comunità nazionale, il cui peso fisico, morale e culturale non potrà essere mai completamente annullato. A questo riguardo ritengo che il sistema esistente delle coproduzioni potrà meglio garantire, nel quadro della Comunità Europea, il mantenimento di tale necessario equilibrio. Tanto più se si considera che il diritto di stabilimento, cioè il diritto per il lavoratore di spostarsi ove meglio crede per svolgere la propria attività, è esteso pure alle persone giuridiche, alle società di diritto civile e di diritto commerciale, ivi comprese le cooperative, e quindi, tutta la legislazione che riguarda speciali benefici ai film prodotti da una società, avente una determinata veste nazionale, e con l'apporto di una certa percentuale di lavoro nazionale, dovrà essere riveduta alla luce delle nuove norme di integrazione, che rivoluzionano il criterio attuale su cui si basa il riconoscimento di nazionalità.

Per quanto si attiene alla libera prestazione dei servizi, il Trattato stabilisce che le eventuali restrizioni al riguardo dovranno essere gradatamente soppresse, durante il periodo transitorio, nei confronti dei cittadini degli Stati membri. Per i servizi, si intendono tutte le prestazioni fornite normalmente dietro retribuzione che non siano regolate dalle disposizioni relative alla libera circolazione delle merci, dei capitali e delle persone. A parte le attività di carattere industriale, l'art. 60 del Trattato non parla di attività artistiche e quindi bisognerà precisare se l'artista con le sue pre-

stazioni rientra o meno nella categoria delle libere professioni, il che almeno in Italia ha formato oggetto di definizioni discordanti quando si è trattato di discutere la tassabilità delle remunerazioni degli artisti in sede di accordi finanziari per evitare la doppia imposizione fiscale. Neanche la giurisprudenza è concorde nel riconoscere all'artista il carattere professionale nei riguardi del prestatore d'opera. Si ritiene però che la cosa abbia una importanza alquanto relativa inquantochè l'art. 60, nell'indicare le categorie delle attività creatrici di servizi, non fa una elencazione rigida, quindi nulla vieta di aggiungervi le attività artistiche, in quanto l'elenco non è tassativo ma indicativo. Ad ogni modo, senza pregiudizio delle disposizioni relative al diritto di stabilimento, il prestatore può esercitare la sua attività in ciascun Paese estero a titolo temporaneo e per la durata della esecuzione della sua prestazione alle stesse condizioni imposte dal Paese stesso ai propri cittadini. Il che vuol dire che un artista francese, tedesco o belga se deve svolgere un'attività artistica in Italia dovrà sottoporsi alle norme del cittadino italiano per il periodo dello svolgimento di detta attività, senza peraltro avere bisogno di speciali autorizzazioni che non siano quelle che regolano lo stabilimento dei lavoratori nazionali.

Gli Stati membri dovranno inoltre sopprimere progressivamente tra loro, durante il periodo transitorio, le restrizioni ai movimenti dei capitali appartenenti a persone residenti in detti Stati. I pagamenti correnti per il movimento di capitale dovranno essere liberati da qualsiasi restrizione al più tardi entro i primi quattro anni. Per i prestiti, invece, occorreranno prima speciali accordi tra gli Stati che dovranno disciplinare la materia. Nei confronti degli Stati terzi, poi, i movimenti di capitali dovranno seguire una uniformità di direttive. Certamente trattasi dell'argomento più delicato e difficile da regolamentare, tanto che lo stesso Trattato, all'art. 73, in definitiva, lascia ancora libero ogni Stato di difendersi come meglio crede dai movimenti di capitali per tutelarsi tempestivamente dalle operazioni finanziarie che potessero nuocere alla sua tranquillità monetaria e valutaria. Se il Mercato Comune darà maggiore libertà formale alle operazioni finanziarie non potrà cambiare di molto la situazione attuale fino a quando non si raggiungerà una perfetta unificazione economico-monetaria tra i Paesi della Comunità.

* * *

Sotto alcuni aspetti, la parte del Trattato che può interessare di più il mondo cinematografico è quella contemplata alla Sezione III, titolo I, parte III, che riguarda gli *aiuti concessi dagli Stati*. L'art. 92 è a questo riguardo tassativo: « Salvo deroghe contemplate dal presente Trattato sono incompatibili con il Mercato Comune, nella misura in cui incidono sugli scambi tra gli Stati membri, gli aiuti concessi dagli Stati, ovvero mediante risorse statali, sotto qualsiasi forma che, favorendo talune imprese o talune produzioni, falsino o minaccino di falsare la concorrenza ». Il principio stesso della sovvenzione ai film sembra in opposizione ai principi del Trattato in quantochè la sovvenzione, o meglio il contributo, è accordato unicamente ai film nazionali e quindi contrasta con l'art. 92, nonchè con i

capoversi I e III dell'art. 95, che sanciscono il divieto per gli Stati di stabilire nuove disposizioni interne discriminatorie tra film nazionali e film stranieri, nonchè l'abolizione o la modifica di quelle esistenti al momento dell'entrata in vigore del Trattato. Come è indicato all'art. 93, I e II capoverso, la Commissione del M.E.C. deve redigere l'inventario dei sistemi d'aiuto esistenti nei sei Paesi. La Commissione stessa (che è l'organo esecutivo della Comunità) dovrà intimare a quegli Stati membri che applicano l'aiuto di presentare le osservazioni nel merito e poi si deciderà se farlo sopprimere o modificare entro un determinato periodo che essa stessa fisserà. La Commissione quindi dovrà costituire un organismo permanente per lo studio delle leggi di aiuto nei singoli Paesi ed in tale sede gli interessi della nostra industria nazionale dovranno essere convenientemente rappresentati, sempre che questi Stati intendano mantenere la politica di protezione esistente.

Qualora l'Italia intendesse riproporre, modificandola o meno, l'attuale legge sui contributi alla propria industria cinematografica, per il paragrafo III dello stesso accordo, dovrà informare in tempo utile la Commissione in modo che questa possa fare le sue osservazioni sul progetto tendente ad istituire o modificare la norma sulla sovvenzione. La stessa condizione è valida ad esempio per la Germania se vorrà istituire delle norme interne d'aiuto. Pertanto alle difficoltà e alle alee inerenti all'iter legislativo nazionale, si aggiungono ora quelle dovute alla procedura prevista dal Trattato.

Negli articoli 93, paragrafo 3 (interessante gli aiuti concessi dagli Stati) e 95, 3° comma (riguardante l'applicazione delle disposizioni fiscali) è trattata unicamente la possibilità di istituire nuove norme o di abolire o modificare quelle esistenti al momento della entrata in vigore del Trattato con preventiva denuncia alla Commissione; nulla è detto, però, per la proroga eventuale delle norme già esistenti, per la durata almeno del primo quadriennio di applicazione.

Per mantenere eventualmente alla produzione, per un periodo più lungo, i benefici delle leggi vigenti in Italia ed in Francia, bisognerebbe dimostrare che gli aiuti d'ordine finanziario all'industria cinematografica, non incidendo sugli scambi, non cadono sotto la disciplina dell'art. 92 del Trattato; ma tale tesi, difficile a sostenersi non sembrerebbe necessaria, tenuto conto della successiva dizione dell'articolo, che al paragrafo 3 dichiara che possono essere considerati compatibili con il Mercato Comune gli aiuti destinati ad agevolare lo sviluppo di talune attività... sempre che non alterino le condizioni degli scambi *in misura contraria* al comune interesse e le altre categorie di aiuti, determinate con decisione del Consiglio, che delibera a maggioranza qualificata su proposta della Commissione.

In tal caso, poichè non si possono saltare a piè pari le disposizioni tutte dell'art. 92 che, a mio avviso, comprendono tutti i casi possibili di aiuto, ammettendo giustamente le debite eccezioni, *per mantenere in vita quelle che sono ritenute utili* al comune interesse, non c'è che da fare appello a tali eccezioni per salvare la possibilità di continuare a dare un aiuto finanziario alle industrie cinematografiche dei Paesi della Comunità. Infatti la sovvenzione, in linea di principio, potrà sussistere comunque nei

confronti dei Paesi fuori della Comunità. L'art. 113, par. 1, dice infatti: « Dopo lo spirare del periodo transitorio, la politica commerciale comune è fondata su principi uniformi specialmente per quanto concerne le misure di difesa commerciale, tra cui quelle da adottarsi in casi di *dumping* e di sovvenzioni ». Se le sovvenzioni sono così menzionate nell'articolo, la sua dizione non esclude tuttavia la possibilità di estendere a tutti i film MEC anche la proiezione obbligatoria, salvo accordo però in sede OECE, per evitare che da questa organizzazione le misure adottate per livellare le norme relative all'obbligatorietà della proiezione siano considerate « inasprimento » delle norme esistenti, urtando in tal modo contro un esplicito divieto.

Nel capoverso dell'art. 92 si parla in modo molto generico di aiuti destinati ad agevolare lo sviluppo di talune attività, senza precisare la procedura da seguire, purchè gli organi collettivi riconoscano la necessità che sia agevolata una determinata attività (nel caso la cinematografia europea) e che si convincano che detta agevolazione non alteri le condizioni di scambio tra i Paesi della Comunità in modo contrario all'interesse comune, il che presuppone che tali aiuti potranno essere ammessi solo se tutti gli Stati della Comunità lo riterranno opportuno; e questo, in linea di principio, lo credo possibile. Nel capoverso *d)*, ove si parla di altre categorie di aiuti, espressione ancora più generica della precedente, che però permette senz'altro di potervi comprendere gli aiuti alla cinematografia, è precisato che dovrà essere il Consiglio ad approvare le norme relative, deliberando a maggioranza qualificata su proposta della Commissione. Al riguardo si ricorda che la maggioranza qualificata è di 12 voti su 17, e tenuto conto della disponibilità dei voti (Belgio 2, Germania 4, Francia 4, Italia 4, Lussemburgo 1, Paesi Bassi 2), basterebbe che i tre Paesi produttori (Francia, Germania, Italia) unissero i loro voti per considerare gli aiuti italiani e francesi compatibili con il Mercato Comune. Ma prima occorrerebbe che la Commissione ritenesse opportuno presentare al Consiglio una proposta in questo senso. Il Trattato prevede anche un'altra via da seguire ove si ritenesse che la Commissione non fosse favorevole; in tal caso, l'art. 93 paragrafo 2, III capoverso dispone che a richiesta di uno Stato membro, il Consiglio, all'unanimità, può decidere che un aiuto, istituito o da istituirsi da parte di questo Stato, debba considerarsi compatibile con il Mercato Comune, in deroga alle disposizioni dell'art. 92, o ai regolamenti di cui all'art. 94, quando circostanze eccezionali giustifichino tale decisione. Tuttavia questa procedura è abbastanza aleatoria in quanto richiede la unanimità del Consiglio e il riconoscimento di circostanze eccezionali. Poichè le produzioni germanica, francese, italiana, ritengono che per un certo periodo almeno una legge d'aiuto debba essere creata, ove manca, e mantenuta qualora già esista, è evidente che bisogna preparare senza ritardo, per la Commissione della Comunità, un rapporto che esponga la situazione della industria dei tre Paesi e concluda con tale necessità per lo sviluppo della cinematografia « europea » o « comune ».

Se i tre principali Stati produttori avessero delle norme più o meno similari d'aiuto all'industria, si potrebbe fare appello, semplicemente, agli

art. 100, 101 e 102 del Trattato, ove si parla del riavvicinamento delle legislazioni per evitare delle disparità legislative che minaccino di falsare le condizioni di concorrenza della stessa merce sul Mercato Comune, provocando quelle distorsioni che debbono essere eliminate. Questa procedura avrebbe il vantaggio di inserirsi nel quadro del Mercato Comune ed avrebbe un valore esemplare che non mancherebbe di essere apprezzato dagli Organi Comuni, figurando in tal caso il cinema come il precursore delle altre industrie nella via dell'armonizzazione interstatale. Disgraziatamente però la Germania era fuori da questa situazione, alla entrata in vigore del Trattato e lo è tuttora e, quindi, costituisce il punto nevralgico di tutta la struttura protettiva cinematografica della piccola Europa. Se la Germania, però, proponesse ora di istituire un aiuto nazionale alla propria industria, con scopi similari a quelle delle norme già esistenti o da rinnovarsi in Francia o in Italia, ben difficolmente la Commissione composta anche dai rappresentanti degli altri Stati, farebbe opposizione a tale norma o tutt'al più, seguendo la procedura di cui agli articoli da 100 a 102, provocherebbe un'azione di armonizzazione con le altre legislazioni. Se la Germania invece non solo non volesse attuare un provvedimento di aiuto ma richiedesse direttamente o indirettamente l'abrogazione delle norme esistenti negli altri Paesi, genererebbe un conflitto in cui la Germania avrebbe però, dalla sua parte, lo spirito e la lettera del Trattato.

Per l'azione svolta ormai da un anno dal Comitato d'intesa tra i produttori francesi, italiani e tedeschi, la questione è già stata non solo ampiamente esaminata nel seno del Comitato stesso, ma è stata discussa anche con le competenti autorità germaniche e direttamente con il Vice Cancelliere del Reich e Ministro dell'Economia, prof. Erhard. Questi non ha respinto in blocco la possibilità di esaminare la convenienza di trovare anche in Germania mezzi di aiuto per l'industria germanica, ed ha proposto anzi un esame completo di tutti i problemi relativi, ivi compresi anche quelli fiscali, ritenendo innanzi tutto utile e necessario il mantenimento di una industria cinematografica che potremmo definire europea. Lo studio, quindi, di tutte queste misure da parte dei settori interessati germanici esclude per il momento un atteggiamento definitivamente contrario della Germania. E' ovvio però che mentre in Francia ed in Italia si dovranno continuare a studiare nuove norme, migliorandole ed equiparandole possibilmente tra loro, per mantenere il sistema in vigore, la tranquillità di tale sistema potrà durare solo per il periodo di transizione dell'accordo, ma non oltre, se da parte tedesca non si giungerà all'auspicata armonizzazione positiva delle norme stesse.

In nome di questa necessaria tranquillità si potrebbe intanto ricorrere a un altro sistema, più pratico e più realistico. Attualmente esistono accordi internazionali bilaterali (gli accordi di coproduzione) che possono essere migliorati e posti alla portata dei sei Stati della Comunità. E' necessario che tali accordi siano trasformati in un unico accordo generale, in cui si stabilisca quali film potranno avere l'aiuto da parte degli Stati, i cui ordinamenti interni prevedono tali aiuti. In tal modo verrebbe a cadere ogni sperequazione e differenziazione tra i film prodotti nei vari

Stati, inquantochè la coproduzione potrebbe sopperire alla mancanza di norme comuni nazionali, creando una norma comune supernazionale. In un recente Congresso di Roma, interessante i problemi giuridici della cinematografia, è stato detto anche da eminenti giuristi che, con l'entrata in vigore del Trattato del Mercato Comune, non ha più senso giuridico tra gli Stati membri l'esistenza degli accordi di coproduzione. Ritengo invece che, data l'attuale mancanza di norme comuni nei singoli Stati per aiutare l'industria nazionale, un accordo unico di coproduzione possa sopperire nel modo migliore alle difficoltà sopra esaminate, lasciando libero ogni singolo Stato di regolare come meglio crede gli aiuti all'industria cinematografica. In altri termini, finchè non si raggiungerà l'auspicata armonizzazione fra le legislazioni dei Paesi membri, con il conseguente livellamento delle condizioni economiche in cui operano le singole industrie cinematografiche, la formula della coproduzione può rivelarsi utilissima — nella necessaria fase di transizione durante la quale tale processo verrà studiato e attuato — per far sì che i film realizzati in regime di coproduzione fra i Paesi membri possano intanto essere del tutto parificati in ciascun Paese ai rispettivi film nazionali, attraverso un molteplice riconoscimento di nazionalità. Non bisogna infatti dimenticare che la coproduzione è già sostanzialmente riuscita a soddisfare — sia pure limitatamente ad una *coppia di mercati* — l'esigenza del *mercato comune* per i film, esigenza avvertita dal mondo cinematografico assai prima e forse più imperiosamente che da altri settori produttivi, data anche la particolare natura del film, prodotto industriale, avente caratteri del tutto diversi dalla produzione industriale che è basata sul concetto di creare merci in serie.

Ora, si può senz'altro affermare che l'esperienza della coproduzione, dopo quasi un decennio di vita, è stata largamente positiva, e ciò è dimostrato dal successo che questa formula ha avuto nella pratica dell'industria; pertanto essa è certamente suscettibile di ulteriori sviluppi, come ad esempio la possibilità — già prevista negli attuali accordi bilaterali e già attuata in concreto — di realizzare coproduzioni « tripartite » fra Paesi legati reciprocamente da accordi bilaterali di coproduzione. La coproduzione insomma rappresenta un mezzo già sperimentato e collaudato, atto a soddisfare progressivamente l'esigenza di una graduale parificazione fra i film di produzione MEC e quelli che oggi sono considerati nazionali al cento per cento nei singoli stati. Che ciò avvenga attraverso un nuovo accordo plurilaterale di coproduzione fra i sei Paesi del MEC, destinato a sostituire quelli bilaterali ora esistenti, oppure attraverso una graduale estensione di tali accordi anche agli altri Paesi membri, è una questione puramente tecnica che non incide sulla sostanza; l'importante è che le industrie dei sei Paesi possano d'ora in avanti fare assegnamento su un mercato ampio e remunerativo, che consenta una maggiore ripartizione dei rischi di produzione e migliori possibilità di recupero dei costi (circa ventimila sale cinematografiche; circa otto milioni e mezzo di posti; quasi due miliardi di spettatori, secondo statistiche del febbraio 1958). L'unificazione del mercato di sfruttamento dei film dovrebbe anzi permettere — almeno in un secondo tempo — di abolire o ridurre le provvidenze legislative che sono oggi asso-

lutamente indispensabili alle singole industrie europee, per la ristrettezza dei rispettivi mercati nazionali. Potrebbero ad esempio mantenersi solo alcune tra le varie disposizioni protettive oggi esistenti: la programmazione obbligatoria per i film MEC ed il « credito cinematografico ».

Quest'ultimo istituto soprattutto meriterebbe di essere in ogni caso conservato e sviluppato, in vista di certe insopprimibili caratteristiche economiche dell'industria cinematografica. Questa infatti si trova di fronte, in materia di credito, ad esigenze del tutto particolari: le somme impiegate nella produzione sono spesso assai ingenti; il recupero dei costi avviene solo gradualmente, essendo il normale « ciclo » di sfruttamento dei film di circa un quinquennio; i risultati della « vendita » del film sono più aleatori che in altre industrie, dipendendo il successo del film da fattori spesso imponderabili o imprevedibili (come il gusto del pubblico): di qui la necessità di un credito del tutto « specializzato » *anche a medio termine*, che appare come una indispensabile condizione per il consolidamento della cinematografia europea su serie basi industriali, sostituendo alle sovvenzioni eventuali forti contributi agli interessi, i quali, per la durata particolarmente lunga delle relative operazioni bancarie, costituiscono da soli un onere estremamente gravoso per i mutuatari. Il credito cinematografico in Italia, quello che definiremo ufficiale, e cioè svolto dalla speciale Sezione cinematografica della Banca Nazionale del Lavoro, è intimamente legato al nostro sistema legislativo, per la maggior garanzia di recupero dei prestiti (contributi e premi) e per l'incremento di liquidità, a disposizione delle operazioni di credito a basso interesse (deposito obbligatorio al doppiaggio). Il nostro sistema è inteso a facilitare il compito dell'imprenditore cinematografico che per la particolare aleatorietà della sua industria trova generalmente difficile giovarsi del normale credito bancario. Non vi ha dubbio che nel quadro della libertà del Mercato Comune il credito cinematografico non potrà sfuggire da un lato al contraccolpo inevitabile che una revisione necessaria e indispensabile della nostra legislazione arrecherà al sistema attuale, mentre dall'altro si avrà una prospettiva di più facile intesa tra la Banca Nazionale del Lavoro e gli Organismi corrispondenti degli altri Stati del MEC per giungere ad un accordo interbancario per un credito specializzato alla cinematografia che, con l'allargamento e l'arricchimento del mercato, potrà trovare in questo, più che nel congegno degli aiuti statali o nelle intese di coproduzione, la sicurezza di ricoprire le proprie operazioni. E forse sarà sul terreno del credito, come più sopra accennato, che i diversi Stati, pur partendo da legislazioni e da programmi diversi, troveranno più facilmente quelle possibilità di confermare gli aiuti in modo da completare ed integrare non solo la regolamentazione delle coproduzioni per continuare ad aiutare, nel suo complesso, l'industria cinematografica.

* * *

Ritorniamo all'art. 95 delle disposizioni fiscali in cui è detto che nessuno Stato membro può applicare direttamente o indirettamente ai prodotti di altri Settori membri disposizioni interne, di qualsivoglia natura, superiori a quelle applicate direttamente o indirettamente ai prodotti nazionali similari. Se ci sono in uno Stato, all'atto dell'entrata in vigore del Trattato,

disposizioni del genere, queste devono essere abolite o modificate non oltre l'inizio della seconda tappa. Abbiamo visto a questo riguardo la posizione del deposito obbligatorio al doppiaggio; dobbiamo ora esaminare quella dell'abbuono del venti per cento sui diritti erariali per ogni film nazionale ammesso alla programmazione obbligatoria. Abbuono che raggiunge il trenta e il quaranta per cento nel caso di film nazionali a lungometraggio dichiarati adatti o prodotti per la gioventù.

Bisogna osservare innanzitutto che lo scopo economico della norma è quello di dare un equo compenso all'esercente per l'onere della programmazione obbligatoria dei film nazionali addossatogli dalla legge; l'onere aumenta quando l'esercente deve programmare un film adatto o prodotto per la gioventù, che si suppone debba avere un numero più ristretto di spettatori. Questo provvedimento potrebbe considerarsi quindi come una conseguenza ed un completamento della norma, ormai internazionale, che autorizza la istituzione della programmazione obbligatoria presso tutti gli Stati (vedi art. IV n. 10 del GATT). Il fine protettivo, che attraverso l'abbuono si perseguirebbe sul mercato interno a favore della produzione cinematografica nazionale, sarebbe peraltro assai indiretto ed i relativi effetti in questo senso praticamente trascurabili. Infatti l'abbuono è stabilito ad esclusivo favore dell'esercente e la legge ne vieta espressamente la cessione totale o parziale a favore di terzi. Ciò porta ad escludere che gli effetti economici dell'abbuono possano risalire al produttore, mentre d'altra parte il pubblico (ossia il consumatore) non troverà alcuna speciale convenienza ad orientarsi verso il prodotto nazionale, dovendo in ogni caso pagare interamente i diritti erariali sul biglietto di acquisto sia per i film nazionali che per quelli stranieri.

Il favore dato all'esercente nazionale non significa per questo uno stimolo a proiettare un numero maggiore di film nazionali a scapito di quelli stranieri, in quanto egli sarebbe in ogni caso tenuto ad osservare le norme della programmazione obbligatoria che è il vero istituto da esaminare ai fini della sua compatibilità o meno con le norme del Trattato del MEC. In altri termini, l'esercente programma per un certo numero di giorni all'anno film nazionali in quanto vi è obbligato dalla legge e non perchè vi è allettato da un abbuono di tasse; questo ha soltanto un precipuo scopo di attenuare l'alea di una eventuale perdita economica che l'esercente è costretto a subire in forza di una disposizione di legge e si può quindi configurare come un equo indennizzo da parte dello Stato per l'onere della programmazione obbligatoria. L'elemento quindi dell'aliquota differenziale fra film nazionali e film di produzione straniera perderebbe quel valore di sperequazione, per cui sarebbe difficile poterne mantenere l'applicazione qualora non fosse giustificata nel modo sopra indicato. Tuttavia, dato che tale apparente incompatibilità potrebbe essere rilevata e sostenuta da qualche Paese della Comunità in sede di Commissione, è opportuno che la questione venga discussa unitamente alla quota allo schermo. Comunque è un problema anche questo facilmente superabile con l'allargamento del concetto di coproduzione, dato che anche il film straniero

ammesso ai benefici della coproduzione gode di tutti i vantaggi diretti ed indiretti della quota allo schermo.

Abbiamo, infine, come i francesi, l'assegnazione di un certo numero di premi di qualità, ogni anno, a favore dei film a lungo e cortometraggio di maggior pregio artistico, tenuto conto per i primi anche dei risultati da essi conseguiti all'estero, e ciò al fine di temperare l'automaticità dei contributi governativi. E' una disposizione questa che si collega col concetto di sovvenzione, ma ha una portata che esula da quella ristretta del campo economico poichè è difficile pensare che il Trattato del MEC possa escludere la possibilità per ogni singolo Stato, nell'ambito della sua potestà nazionale, di incoraggiare in qualche modo le opere artistiche; nè questo può ragionevolmente configurarsi come un premio all'esportazione, poichè i risultati dello sfruttamento all'estero che potrebbero anche non essere, nel futuro, più tenuti presenti, sono presi soltanto come elemento sussidiario per una valutazione complessiva del valore del film, ai fini della assegnazione del premio, che è, peraltro, di importo fisso e non quindi direttamente commisurato ai proventi dello sfruttamento all'estero del film. Nulla toglie che detto premio sia concesso a quei film stranieri che potranno beneficiare, nel quadro del Mercato Comune, del riconoscimento dei benefici della coproduzione.

Per riepilogare, tutti gli aiuti che in un modo o nell'altro, diretti e indiretti, ogni singolo Stato riterrà opportuno riservare alla produzione cinematografica nel territorio di esclusiva sovranità, non possono essere dichiarati incompatibili con le norme dell'art. 92 del Trattato del MEC se detti premi od aiuti diretti o indiretti siano riservati anche ai film nazionali degli altri Paesi della Comunità, a condizione che un accordo particolare tra tutti gli altri Stati membri del MEC possa disciplinare, in modo equilibrato, la concessione di tali aiuti.

* * *

Tra le varie norme destinate ad « armonizzarsi » rivestono una particolare importanza per il nostro settore quelle in materia fiscale, previdenziale ed assistenziale: è infatti certo che il permanere di sistemi tributari diversi fra i Paesi del MEC (specialmente nel campo delle imposte sui trasferimenti, sulla fabbricazione e sui consumi) possono in pratica falsare la concorrenza ed impedire il concreto « livellamento » delle condizioni nelle quali sono destinate ad operare le industrie; lo stesso dicasi per le diversità oggi esistenti fra gli oneri previdenziali, assistenziali ed assicurativi, in quanto contribuiscono a determinare le condizioni di lavoro in ciascun Paese e ad incidere in definitiva sul costo dei prodotti. Bisogna infatti considerare che in qualche Paese le provvidenze legislative a favore dell'industria cinematografica altro non rappresentano in sostanza se non il *correttivo* di una pressione fiscale eccessiva: in altri termini i contributi diretti o indiretti all'industria funzionano economcamente come un parziale *ristorno* delle somme prelevate mediante tasse e imposte. In questa situazione, data la stretta interdipendenza esistente fra provvidenze legislative e imposizioni tributarie che in ogni singolo Paese sono studiate in modo da realizzare nel loro complesso un certo equilibrio, sarebbe estre-

mamente pericoloso ed ingiusto procedere al «livellamento» (ossia alla *riduzione al livello minimo*) delle provvidenze, senza provvedere in pari tempo al livellamento (nello stesso senso) anche della pressione fiscale, data la stretta relazione che intercorre fra questi due elementi.

In altri termini, bisogna evitare che una drastica riduzione o soppressione degli aiuti all'industria cinematografica — anche se attuata nella stessa misura in tutti i Paesi e quindi apparentemente imparziale — possa risolversi in realtà nel soffocamento di quelle industrie sulle quali grava una maggiore pressione fiscale; il che avverrebbe certamente se in ciascun Paese non si livellassero in modo corrispondente anche i prelevamenti fiscali. Ho voluto chiarire questo punto, perchè interessa in modo particolare la cinematografia italiana: essa infatti si troverebbe proprio nella situazione che ho descritto per essere soggetta ad una pressione tributaria relativamente assai pesante, alla quale le numerose provvidenze di legge attualmente vigenti nel nostro Paese cercano in qualche modo di rimediare. La necessità di una armonizzazione e di un livellamento in questo campo è comunque espressamente sancita anche negli artt. 99, 100 e 101 in linea generale, e per quanto attiene agli oneri sociali in particolare agli artt. da 117 a 122: pertanto le particolari esigenze avvertite dall'industria italiana trovano anche nel testo del Trattato la possibilità di essere segnalate e difese.

* * *

Tornando ad esaminare il problema attuale delle sovvenzioni in relazione alla soluzione transitoria della «coproduzione multipla», il pagamento dei premi ai coproduttori stranieri del MEC garantirebbe la difesa della nostra produzione nazionale, fermo restando il principio di reciprocità che l'Accordo unico di coproduzione dovrebbe prevedere fra i sei Stati. Questo concetto nuovo meglio si adegua alla rivoluzione creata dal Trattato. Avremo allora due categorie di film: i film che continueranno a chiamarsi di «coproduzione comune» o «multipla», i quali godranno in ogni Stato dei benefici propri dei film ora definiti nazionali al 100%, ed i film «nazionali al 100%», che godranno o meno nel loro Stato di produzione di determinati benefici, ma che comunque potranno liberamente circolare negli altri Stati. E' inteso che detto accordo unico di coproduzione, dovrebbe, a mio avviso, sotituire praticamente la difficoltà di giungere in ogni Stato alla emanazione di diverse norme similari protettive o meglio di incoraggiamento all'industria cinematografica. Questo dovrà essere congegnato in modo da favorire i film da ammettere ai benefici della coproduzione, e non potrà influire — certamente — sulla possibilità sempre viva e che non si deve scoraggiare, di continuare a produrre film nazionali al 100%. Così, dopo un certo periodo di tempo, dovrebbe cessare ogni sperequazione, quando l'industria cinematografica dei Paesi del MEC potrà avvantaggiarsi interamente e liberamente del ricco mercato interno e sarà equamente protetta verso l'esterno. Allora non ci dovrebbe più essere bisogno di ulteriori speciali aiuti per le produzioni nazionali dei sei Stati della Comunità.

Se abbiamo parlato sempre di accordi di coproduzione fra i Paesi

Membri della Comunità, non dobbiamo dimenticare che esistono anche accordi di coproduzione nei confronti di terzi Paesi che sono di iniziativa dei vari Paesi della Comunità, indipendentemente l'uno dall'altro. A questo riguardo l'art. 111 del Trattato dispone che gli Stati Membri procedano al coordinamento dei loro rapporti commerciali con i terzi Paesi (gli accordi di coproduzione sono stati dalla prassi sempre classificati tra gli accordi commerciali benchè abbiano, in effetti, una sostanza ed una importanza che va oltre ai normali rapporti di scambio. Comunque credo si possa applicare loro la disciplina degli accordi economici, inquantochè anche la dottrina giuridica ha riconosciuto a questi accordi una preminente importanza economica). Al termine del periodo transitorio dovranno sussistere le condizioni necessarie all'attuazione di una politica comune in materia di commercio estero e così di accordi di coproduzione con i Paesi terzi. La Commissione sottoporrà al Consiglio le proposte relative alla procedura da applicare durante il periodo transitorio per la realizzazione di una azione comune, ed alla uniformazione della politica commerciale. Gli Stati dovranno intanto, nel corso dei dodici anni del periodo transitorio, intendersi su un tipo di accordo di coproduzione con i Paesi terzi, nei confronti della Comunità, possibilmente uniforme, in modo da non creare dannose divergenze in relazione a tali rapporti. Questo è sopattutto importante qualora si pensi che detti accordi di coproduzione creano un terzo tipo di film, da aggiungere alle due categorie predette, il film cioè che diventa nazionale per un Paese della Comunità e che è nazionale anche per un Paese extra Comunità. Un esempio pratico e semplice per noi può essere, nel caso, un film coprodotto con la Spagna. Questo film potrà avvantaggiarsi in Italia dei benifici di cui un film puramente francese, malgrado appartenga alla Comunità, non può avvantaggiarsi, se non riconosciuto di coproduzione.

Sembrerebbe ovvio che nessuno Stato del MEC possa colpire un film francese, ad esempio, quando favorisce invece un film spagnolo (extra MEC). E' vero che il film spagnolo, nel caso della coproduzione, è un film riconosciuto italiano o germanico, a tutti gli effetti, e quindi dovrebbe essere irrilevante nei confronti della Francia il rapporto sia di fatto che di diritto che è intercorso tra il produttore italiano o tedesco ed il produttore spagnolo, per giungere a tale riconoscimento interno. Bisognerà però essere d'accordo tra i vari Stati del MEC per evitare che ad esempio un Paese della Comunità si accordi con un qualsiasi terzo Paese produttore (esempio Olanda e USA) per riconoscere di coproduzione e quindi nazionale di un Paese MEC un certo numero di film prodotti in America. Occorrerà allora che i film coprodotti con terzi Paesi siano, a tutti gli effetti, riconosciuti dagli altri Paesi della Comunità nella categoria dei film nazionali al 100 per cento. E' chiaro che durante il periodo transitorio i vari Stati dovranno realizzare di comune intesa un tipo di accordo di coproduzione con i terzi Paesi che possa prevedere gradualmente la inserzione di questi film nella cotegoria dei film che definiremo di «nazionalità MEC» e che dovrà sostituire le tre categorie sopraindicate, evitando il pericolo più sopra accennato.

Abbiamo visto inoltre che i lavoratori, gli artisti, come le società, po-

tranno liberamente mutare la loro sede e agire in qualsiasi territorio della Comunità senza che per loro le leggi interne possano creare discriminazioni con i lavoratori e le società già in eccedenza considerati nazionali. Questo è l'elemento rivoluzionario del Trattato Comune che rovescia le basi su cui attualmente si poggiano le ragioni per l'aiuto alle industrie nazionali. Non è tanto importante il problema di vedere se questo aiuto è compatibile o meno con i criteri e lo spirito dell'accordo del Mercato Comune, quanto di stabilire in avvenire quale film potrà essere considerato nazionale (coproduzioni a parte) per ottenere i benefici eventualmente in atto. Oggi le condizioni sono: che la società produttrice del film abbia la maggioranza dei capitali nazionali; che gli amministratori siano per la maggior parte nazionali; che la maggioranza dei lavoratori, degli artisti e dei tecnici sia nazionale; che venga girato, per gli interni, in stabilimenti situati sul territorio nazionale e che lo sviluppo e la stampa sia pure eseguito in stabilimenti nazionali, salvo eccezioni d'ordine tecnico. Tutte queste valutazioni, per accertare la nazionalità degli elementi che concorrono alla lavorazione di un film saranno mutate con l'applicazione delle norme di integrazione dei vari Paesi. Quindi, una società belga che lavori in Italia con personale tedesco e con capitale di maggioranza francese, dovrebbe essere ammessa al beneficio della produzione nazionale al 100 per cento. Pertanto, i criteri di reciprocità per valutare le coproduzioni, che dovranno essere convenientemente disciplinate mediante accordi tra i membri del MEC, dovranno sostituirsi ai sorpassati criteri di valutazione strettamente nazionali. Questi, per la integrazione dei fattori della produzione, avranno perduto la loro importanza difensiva. Verrà quindi il momento in cui, se si attuerà il sistema proposto, le coproduzioni potranno avere un regolamento di salvaguardia pari a quello attuale dei film considerati nazionali.

In base alle norme generali del Trattato, quello che oggi definiamo « film nazionale » non potrà più valersi delle caratteristiche per la difesa delle quali si era ritenuto opportuno creare in ogni singolo Stato un particolare sistema giuridico. I film di coproduzione comune potranno costituire una barriera difensiva dei valori nazionali nel periodo transitorio tra il passaggio dall'attuale configurazione dei film nazionali a quella dei film MEC. I film di coproduzione si trasformeranno in film « europei », film di « nazionalità MEC », perchè risponderanno a dei criteri unitari a cui gli altri film dovranno poi uniformarsi. Questa trasformazione non potrà certamente verificarsi subito; dovranno prima verificarsi le condizioni dell'art. 119 che prevede, da parte di ciascuno Stato, l'applicazione del principio della parità delle retribuzioni fra i lavoratori dei due sessi per uno stesso lavoro; nonchè il perfezionamento delle norme previste nell'art. 220, quale è il godimento e la tutela dei diritti che ciascuno Stato accorda ai propri cittadini estendendola a quella degli altri cittadini del MEC; l'eliminazione della doppia imposizione fiscale all'interno della Comunità; il reciproco riconoscimento delle società, con il mantenimento della personalità giuridica in caso di trasferimento della sede da un Paese ad un altro e la possibilità di fusione di società soggette a legislazioni nazionali

diverse; la semplificazione, infine, della formalità cui sono sottoposti il reciproco riconoscimento e la reciproca esecuzione delle decisioni giudiziarie e delle sentenze arbitrali. Quando tale sistema legislativo sarà in atto, ben difficilmente potranno esistere ancora provvedimenti interni di discriminazione per film nazionali e film degli altri Paesi della Comunità; da qui la necessità di perfezionare il principio della coproduzione che ritengo possa meglio salvare, nel periodo di assestamento, l'aiuto all'arte, all'impresa ed al lavoro cinematografici.

* * *

Viene opportuno ricordare ora gli Organi istituzionali veri propri del Mercato Comune. Essi sono quattro: l'Assemblea, che è composta dai delegati dei Paesi e della Comunità e che esercita i poteri deliberativi e di controllo stabiliti dal Trattato; il Consiglio, che provvede al coordinamento della politica economica degli Stati membri ed è l'istituzione che dispone del potere di decisione nel merito; la Commissione, organo burocratico permanente che vigila sull'applicazione delle disposizioni del Trattato e delle disposizioni adottate dagli Organi istituzionali previsti dal Trattato; formula raccomandazioni e pareri, dispone di un proprio potere di decisione e partecipa alla formazione degli atti del Consiglio e dell'Assemblea, esercitando le competenze che gli sono conferite dal Consiglio, in ordine all'attuazione delle norme da esso stabilite. Infine la Corte di Giustizia che assicura il rispetto del diritto nell'interpretazione e nella attuazione del Trattato. Abbiamo inoltre un Organo consultivo permanente: il comitato economico e sociale, composto dai rappresentanti delle varie categorie della vita economica e sociale, in particolare dei produttori, agricoltori, lavoratori, commercianti e artigiani, nonchè dei rappresentanti delle libere professioni e degli interessi generali. L'Italia ha già proposto una rappresentanza così ripartita: sette rappresentanti dei datori di lavoro, sette dei lavoratori e dieci delle attività autonome e degli interessi generali. I membri del Comitato vengono nominati per quattro anni dal Consiglio. Il Comitato viene convocato su richiesta del Consiglio o della Commissione. Le varie sezioni specializzate non possono essere consultate indipendentemente dal Comitato. Nel suo seno possono essere istituiti Sottocomitati per questioni o settori determinati. Tutto ciò deve essere stabilito da un regolamento interno, approvato all'unanimità dal Consiglio.

* * *

E' ovvio che il proposto Comitato o Sottocomitato di esperti cinematografici sia collegato a tale Comitato economico ma, date le peculiari caratteristiche dell'industria cinematografica e per tutte le ragioni ampiamente più sopra esposte, esso male si inserisce nel regolamento degli interessi generali. Dovrebbe stare soprattutto in rapporto con l'Organo permanente amministrativo, la Commissione, per ottenere il riconoscimento degli atti legislativi e regolamentari interni nonchè quelli derivanti dagli accordi raggiunti con gli altri Stati nel MEC (vedi art. 93/3). La questione, quindi, di maggior importanza pratica per noi, dovrà essere convenientemente

esaminata e decisa d'accordo con gli altri Paesi interessati e soprattutto d'accordo con le cinematografie degli altri Paesi.

Per concludere, ritengo che la cinematografia, nei due periodi previsti dal Trattato del MEC, transitorio e definitivo, possa senz'altro ottenere un grande giovamento che si rifletterà, oltre che sul terreno economico, anche nel campo artistico. Il fattore della concorrenza, che in un primo momento potrà essere temperato dal congegno delle coproduzioni, giocherà senz'altro in modo decisivo anche in favore dei film dei Paesi terzi, che troveranno, inevitabilmente, una progressiva riduzione della forza degli aiuti statali alle cinematografie nazionali. Queste godranno, però come contropartita, di un potenziale industriale che diverrà sempre più forte e di un mercato-base di consumo che diverrà sempre più vasto e più libero, ma non per questo meno variato. Il Mercato Comune, darà proficui frutti se si eviteranno i tentativi di uniformare ciò che è diverso e si toglieranno invece gli ostacoli alla emulazione di tutti i volenterosi che, soprattutto nel campo cinematografico, ove è preponderante l'impulso artistico, riusciranno a far valere le attitudini peculiari della loro nazionalità, che il Mercato Comune non potrà e non dovrà tentare di soffocare. Così, francesi, tedeschi, italiani, e fiamminghi, contribuiranno tutti, in modo diverso, all'affermarsi dei valori comuni, che si tradurranno certamente in prosperità comune. I problemi della produzione sono stati tutti enunciati, come sono stati enunciati dei suggerimenti, necessariamente generici. Ai produttori, agli operatori, ai rappresentanti delle categorie professionali e di lavoro, ai funzionari dei Dicasteri competenti, il compito ora di risolvere, nel migliore dei modi, tali problemi.

Festival di Cannes termometro della crisi

di ERNESTO G. LAURA

Interessante e ricco nella precedente edizione, il Festival di Cannes del '58 ha dimostrato fino in fondo quanto sia reale la crisi del cinema. Non che siano mancati i film di buon livello, ma troppo pochi per giustificare una così ampia rassegna culturale. L'attesa maggiore verteva per gli Stati Uniti, dove si era curiosi, dopo i buoni « exploits » dell'annata come *Paths of Glory* (Orizzonti di gloria, 1957) e anche, se si vuole, *The Young Lions* (I giovani leoni, 1957), di vedere i primi film della prossima stagione cinematografica. Esponendo ciascuna un film ritenuto di larga diffusione, le tre maggiori case di Hollywood — la Metro, la Fox e la Paramount — hanno riconfermato il criterio di affidarsi sempre più alla versione per lo schermo di collaudati successi teatrali e letterari, con una patina di « dignità » culturale. Ed ecco la Metro puntare sul dostoevskijano *The Brothers Karamazov*, la Fox sul faulkneriano *The Long Hot Summer* e la Paramount su un dramma di O'Neill, *Desire under the Elms.*

The Brothers Karamazov (I Fratelli Karamazov) è di Richard Brooks, regista di cui già in questa rivista (1) è stato messo in luce il criterio di alternare film polemici, di impegno, come i pur diversi *The Catered Affair* (Pranzo di nozze, 1956) e *Something of Value* (Qualcosa che vale, 1957) — ma si può risalire anche ad alcune sue notevoli sceneggiature come quella per *Brute Force* (La forza bruta) per Dassin — con opere dignitose ma ancorate alle ricette di Hollywood, opere, queste, che gli garantiscono la necessaria fiducia dei « big » per realizzare le prime, di più difficile esito. *The Brothers Karamazov* è un film « di ricetta », malgrado Brooks abbia cercato con un suo scritto (2) di avallarne una inesistente serietà culturale. Proponendosi una traduzione per il grande pubblico d'un romanzo complesso di motivi e di personaggi, il regista ha semplificato sostanzialmente falsando lo spirito del testo d'origine e tramutando la tragedia interiore del rimorso per un delitto, non commesso ma desiderato, in una banale vicenda d'amore fra il passionale Dmitri e la frivola Gruscenka, idealizzata ad eroina romantica con i vezzi e i sorrisi di Maria Schell, del tutto fuori parte ed incapace di aderire al personaggio. Ivan, brillante ragio-

---

(1) GIULIO CESARE CASTELLO: *I film « The Lost Hunt » e « The Catered Affair »*, in « Bianco e Nero » n. 11-12, 1956.

(2) RICHARD BROOKS: *Riduzione cinematografica di un romanzo*, ed. it., in « Bianco e Nero » n. 5, 1958.

natore, ma d'una dialettica di superficie, ampiamente salottiera, che solo la morte del padre metterà in crisi, è divenuto un serioso intellettuale, testimone taciturno degli avvenimenti (e Richard Basehart, attore non mediocre, ha il torto di impostarlo in chiave anglosassone, con anacronismo evidente rispetto alla mantenuta cornice russa del film, a cui si attagliano invece Yul Brinner, un Dmitri irruento e impulsivo cui l'attore presta una maschera forse limitata ma incisiva, e soprattutto Lee J. Cobb, che nei panni di Feodor, libertino e ubriacone, offre una delle sue interpretazioni più corpose, anche se qua e là non immune da momenti di gigioneria). Nè si poteva dimenticare che i « Karamazov » è il romanzo della fede trionfante, per cui il silenzioso Alioscia, mistico e casto, dovrebbe avere una funzione determinante. Ora, nessuno impediva a Brooks di scegliere una delle possibili linee del romanzo e abbandonare le altre, ma lo sforzo di non perdere i molti motivi, pur dedicando il posto d'onore alla passione di Dmitri per Gruscenka, comporta un affastellarsi di personaggi e situazioni accennati ma non impostati e tantomeno risolti, a cui si aggiunga il fastidio delle sequenze relative al processo, che seguono i canoni del più tradizionale film giudiziario e poliziesco di Hollywood. Qualche impegno Brooks ha posto nel colore, usato in funzione espressiva, dove l'esasperazione delle tinte con i frequenti toni violetti e verdastri, sta ad indicare una condizione spirituale ossessiva, quasi demoniaca, ma anche in questo caso il fatto si restringe a formula e non contribuisce alla immedesimazione dello spettatore con il film.

Desire under the Elms (t. l. Desiderio sotto gli olmi) è la riprova di quanto poco un successo a Broadway garantisca ad Hollywood un eguale successo cinematografico. Abbagliati dall'esito di cassetta e dall'illustre nome del drammaturgo, Eugene O'Neill, i riduttori per lo schermo, che si compendiano in Irwin Shaw, qui in un suo momento di mestiere, hanno ignorato quanto di invecchiato e di retorico vi sia nel testo teatrale, i cui difetti il cinema mette a nudo inequivocabilmente. In una fattoria del secolo scorso, il vecchio padrone, settantacinquenne, sposa una ragazza di origine italiana, Anna, di appena venticinque anni. Questa desidera « sistemarsi » e ereditare casa e terra, ma deve fare i conti col figlio del marito, che ha per la terra un attaccamento morboso. Anna allora si accattivà il ragazzo, divenendone l'amante e avendone un figlio, che il vecchio crede suo. Benchè intanto la donna si sia innamorata del giovane, questi crede che si sia trattato d'una bassa tresca per avidità di denaro e minaccia di abbandonarla. Anna allora, per offrirgli una prova d'amore, uccide il neonato nella culla e col giovane amante va incontro tranquillamente alla forca. Dramma fosco, che, lontano dalla classicità di « The Mourning Becomes Electra » e dal prezioso simbolismo dell'« Empereur Jones », si avvicina piuttosto a certuni dei drammi « marini », e basti ricordare un altro esempio di odio fra padre e figlio, l'atto unico « La corda », dove un padre appende al centro della casa una corda perchè il figlio, scappato di casa, vi si impicchi quando avrà capito i suoi torti. *Deside under the Elms,* mediocre e non sempre plausibile, è diretto da Delbert Mann, a cui si debbono due pregevoli film di realismo minore, *Marty* e *The Bachelòr Party* (La notte dello sca-

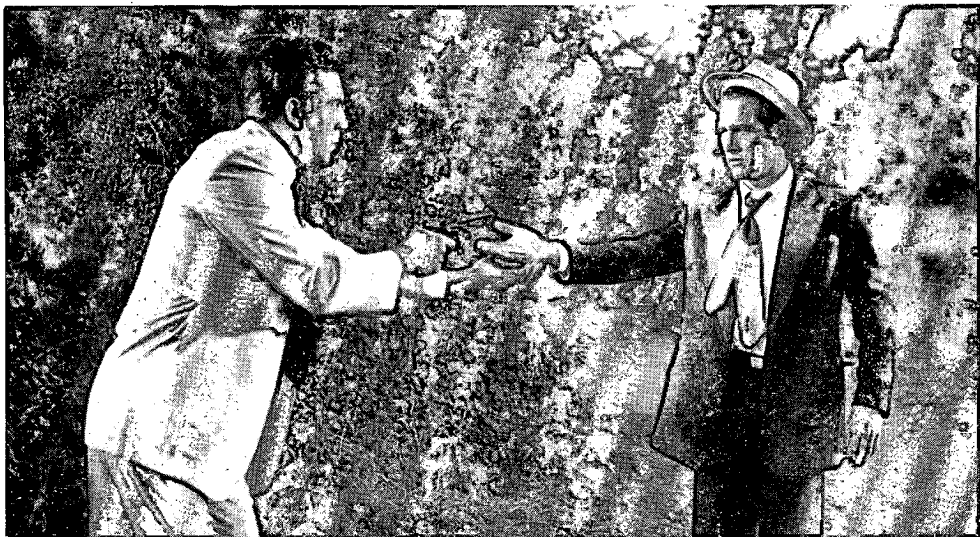
Cannes '58

Letiat Zhuravli (Volano le gru), di Mikhail Kalatozov (U.R.S.S.), Palma d'oro al Festival di Cannes 1958. (Nella foto: Tatiana Samoilova).

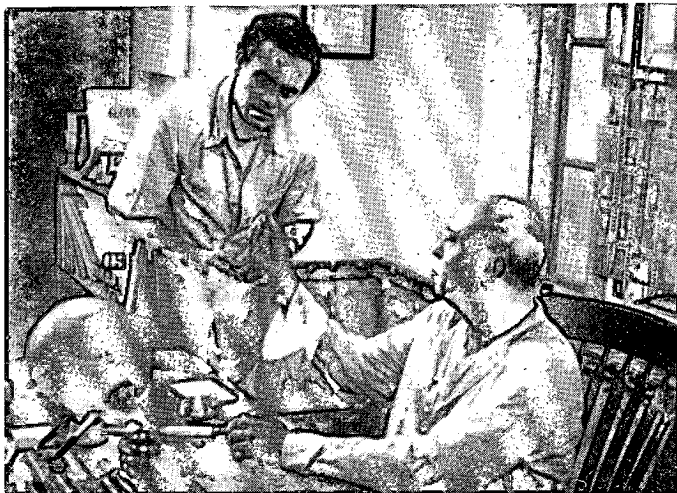
Mon oncle (Mio zio), di Jacques Tati (Francia), premio speciale della giuria. (Jacques Tati).

Nara Livet (Nuove vite), di Ingmar Bergman (Svezia), premio per la regia e per la migliore interpretazione femminile collettiva. (Dall'alto, nell'ordine: Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Eva Dahlbeck).

Giovani mariti, di Mauro Bolognini (Italia), premio per lo scenario originale. (*A destra*: Antonella Lualdi, Gérard Blain; *in basso*: Franco Interlenghi, Anna Maria Guarnieri).

L'uomo di paglia, di Pietro Germi (Italia). (Pietro Germi, Edoardo Nevola, Luisa Della Noce, Franca Bettoja).

The Long Hot Summer (La lunga estate calda), di Martin Ritt (U.S.A.). (Anthony Franciosa, Paul Newman, premio per la migliore interpretazione maschile).

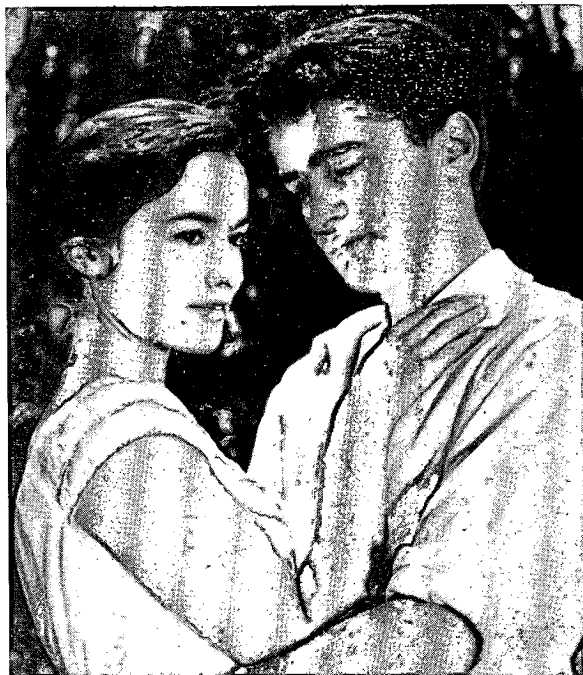
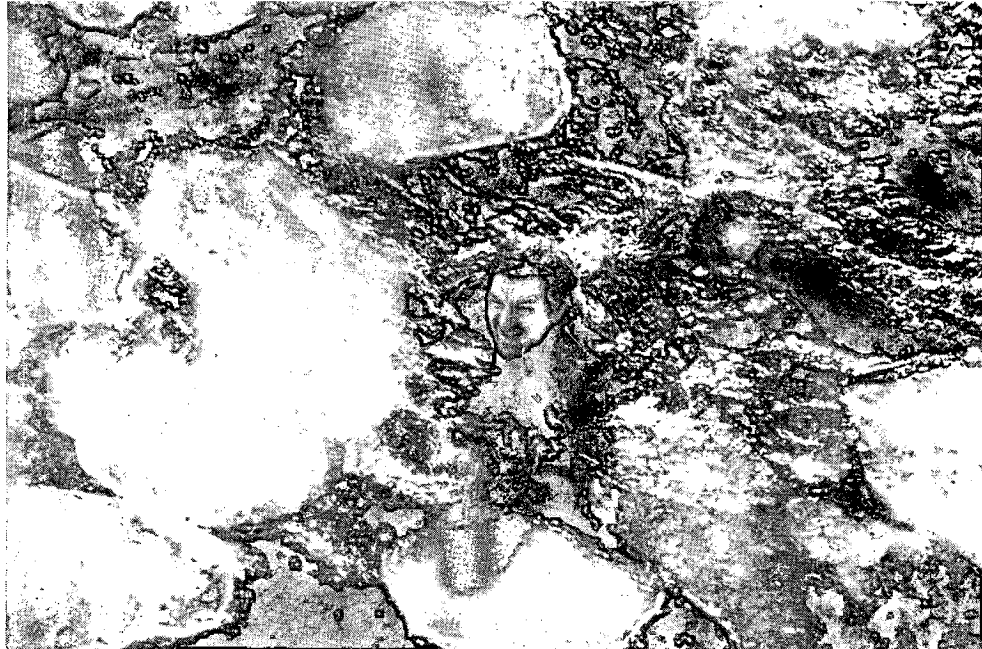
The Brothers Karamazov. (I Fratelli Karamazov), di Richard Brooks (U.S.A.). (Maria Schell, Yul Brynner).

Desire under the Elms (Desiderio sotto gli olmi), di Delbert Mann (U.S.A.). (Sofia Loren).

Parash Pathar (La pietra filosofale), di Satyajit Ray (India). (*A destra*: Tulsi Chakraverty).

Zizkovska Romance (Romanzo dei sobborghi), di Zbynek Brynych (Cecoslovacchia). (Renata Olarova, Jiri Vala).

Vasvirag (Fiore di ferro), di Janos Hersko (Ungheria). (Istvan Avar, Mari Torocsik).

Orders to Kill (Ordine di uccidere), di Anthony Asquith (Gran Bretagna). (Paul Massie, Irene Worth).

La Venganza (La vendetta), di Juan-Antonio Bardem (Spagna). (Carmen Sevilla).

L'eau vive (L'acqua viva), di François Villiers (Francia). (Pascale Audret, Maurice Sarfati).

Ni Liv (Nove vite), di Arne Skouen (Norvegia). (Jack Fjeldstad).

En Djungelsaga (L'arco e il flauto), di Arne Sucksdorff (Svezia).

Yukiguni (Il paese della neve), di Shiro Toyoda (Giappone). (Ryo Ikebe, Keiko Kishi).

polo, 1957). Anche per Mann è venuto il momento del film privo di impegno, che gli serva da passaporto per le grandi case, ma, abituato ad altri e più sfumati motivi, anche sul piano del mestiere rivela il disagio di raccontare un dramma statico, fornito di lunghi dialoghi, zeppo di plateali scene madri. Fra gli interpreti, sempre incisivo ma senza innovazioni, Anthony Perkins, irruento e duro al tono giusto l'ex cantante radiofonico Burl Ives, divenuto attore di prosa (ha interpretato fra l'altro « La gatta sul tetto che scotta » di Williams) e inedita nella sua misurata drammaticità la nostra Sophia Loren, al suo primo film hollywoodiano.

Terzo passaporto per i « big » è quello cercato da Martin Ritt con *The Long Hot Summer* (La lunga estate calda), convenzionale vicenda d'amore ambientata nel Sud dove si ritrovano tipi piuttosto sfruttati: il miliardario proprietario terriero, grosso, rozzo, megalomane e dominatore (occasione per Orson Welles che disegna una caratterizzazione piena di sapore), la ragazza ricca ma priva di marito che si lascia incantare da un vagabondo (la sempre intelligente Joanne Woodward), e il vagabondo stesso, sfrontato, sicuro di sè (un Paul Newman efficace ma senza particolari motivi per essere laureato « miglior attore »). Questo vagabondo, figlio di un incendiario, si porta dietro come una maledizione il nome del padre, e viene ovunque scacciato quando scoppia un incendio ritenuto doloso, finchè, proprio in un incendio non commesso, finisce linciato. Dell'aspro mordente del « Borgo » di William Faulkner rimane ben poco, in definitiva il nome dei personaggi (e la « sgradevolezza » di uno solo, il fidanzato impotente) e qualche eco nei troppi dialoghi. Inutile dire che il finale è mutato e addolcito in onore alle regole dell'« happy end ».

I film dell'altra « faccia della luna », il gruppo dell'Europa orientale, danno l'impressione d'un persistente sviluppo delle tendenze al romanticismo già affiorate gli anni scorsi, con *La cicala* e *Il quarantunesimo*. Si è imposto innanzi tutto quel *Letiat Zhuravli* (t.l. Volano le gru), di Kalatozov che fu la più gradita sorpresa della « Settimana del film sovietico » a Roma (3): una vicenda delicata, ben approfondita psicologicamente, narrata con estremo rigore formale, che pecca a volte di calligrafia (e per questo non va sopravvalutato). Ma in *Letiat Zhuravli* quel che è dramma umano, anche individuale, si raccorda, ed anzi viene condizionato, ad una cornice storica definita, la seconda guerra mondiale, che separa Veronica dall'innamorato e la spinge ad un matrimonio senza amore col cugino di questi. In una direzione invece più propriamente intimistica si sviluppa il cecoslovacco *Zizkovska Romance* (t.l. Romanzo dei sobborghi) di Zbynek Brynych. Helena è una ragazza-madre, non bella, che vive guidando un furgone postale. Quando un uomo si innamora di lei e vuole sposarla, Helena non ha il coraggio di rivelargli l'esistenza del figlio, frutto d'un errore molto giovanile, e infatti quando l'uomo se ne accorge rompe il fidanzamento anche se un finale che sa molto di lieto fine d'obbligo fa capire che i due riusciranno a fondare una famiglia comune. La prospettiva di fondo non si allontana da un quadro di sentimenti tradizionali, e anche un po'

(3) LEONARDO AUTERA: *Una settimana di cinema sovietico*, in « Bianco e Nero » n. 1, 1958.

triti, ma assume un notevole significato culturale, come specchio d'uno spostamento di interessi degli intellettuali dell'est, che il conflitto fra Helena e Mirek sia espresso stringendolo ai soli termini delle due coscienze con i rispettivi sentimenti e prevenzioni e debolezze e slanci, con un distacco consapevole da una cornice determinata, di cui è conseguenza, sul piano stilistico, il frequente uso del primo piano. Ad accentuare il carattere intimistico dell'opera non mancano alcuni elementi tipici di questo genere di film, come ad esempio i vetri rigati di pioggia ad esprimere una costante tristezza.

A un filone romantico si riconduce anche l'ungherese *Vasvirag* (t.l. Fiore di ferro) che Janos Hersko ha tratto da un racconto di Andor Endre Gelléri. Protagonista è Istvan Petersen, un disoccupato (siamo una trentina d'anni or sono, a Budapest) che vive in una baracca periferica, in sostanza un uomo che ama la sua libertà e si riconosce nella sua condizione di vagabondo, slegato da un preciso lavoro, da un inquadramento organizzato (è lo stesso discorso che si fece per il russo *Mal'va*: nei paesi comunisti il cinema comincia a presentare dei personaggi che sarebbero al di fuori delle mitologie ufficiali, dei vagabondi che amano essere tali). Egli si innamora d'una stiratrice, Vera, una sorta di « Gervaise » budapestina, fondamentalmente onesta ma debole di fronte alle tentazioni. Vera, infatti, dopo essere divenuta l'amante di Istvan, lo abbandona per il proprio padrone, che le offre l'agiatezza e la possibilità di entrare nel mondo dello spettacolo che ha sempre sognato. E' voluta la presenza « ideologica » del padrone « cattivo » di contro ai lavoratori « buoni », ma i momenti di autenticità sono piuttosto nella prima parte, qundo l'amore fra Istvan e Vera germoglia con garbato pudore. Va ricordata l'interpretazione di Mari Torocsik, già vista in *Carosello di festa*, che è attrice spontanea, vivace, capace di espressioni di dolcezza come di note brillanti e festose.

Panait Istrati, scrittore rumeno emigrato in Francia, dove pubblicò in lingua francese tutte le sue opere, è un romanziere rappresentativo d'un certo periodo del romanzo europeo, quando si amavano i robusti intrecci e i temi sociali si svolgevano non di rado in termini feuilletonistici, con personaggi nettamente divisi, il « buono » e il « cattivo ». Sopravalutato a suo tempo, si rivela oggi superato. Il regista francese Louis Daquin si è tuttavia rivolto a un suo romanzo, « Les chardons du Baragan », per realizzare il suo primo film rumeno, intitolato appunto *Ciulinii Baraganului* (t.l. I cardi del Baragan). Nella Romania feudale inizio di secolo, i contadini vivono oppressi dai signorotti locali, i « boiardi ». Essi crescono nella miseria e nell'analfabetismo e può capitare, come all'eroe del romanzo, di non poter nemmeno realizzare il proprio sogno familiare, perchè obbligato dal boiardo a sposare una cameriera che ha bisogno di « proteggersi la reputazione », avendola il signorotto resa madre. Il film termina con la rivolta dei contadini, che invadono il castello ma vengono tutti sterminati dall'esercito. Il Daquin, regista nel suo Paese di pochi ma interessanti film, si dimostra felice nel disegno corale, e basti citare per tutte la pagina, così spoglia e tragica, dei morti dopo lo scontro con la truppa. Non gli mancano nemmeno le eleganze formali, a un pelo dal compiacimento, ma si dimostra

schematico e quindi non realistico nel ritratto dei personaggi e nella contrapposizione di essi. Per quanto discutibile — e pericoloso come tutti i ritorni fuori tempo — sia il romanticismo dei film precedenti, esso sta ad indicare almeno una vitalità di dibattiti culturali e un tentativo coraggioso di cercare strade meno conformiste. Col film di Daquin, invece, siamo ancora a Zdanov, ai temi e alle conclusioni obbligate.

Quanto all'Europa, le varie rappresentanze nazionali sono state tutte ad un buon livello, ove si eccettui la Germania federale, che ha presentato un filmetto di buon gusto artigianale, più adatto ai facili pubblici del sabato sera. *Das Wirthaus in Spessart* (t.l. La locanda dello Spessart) di Kurt Hoffmann è infatti una « ballata » sui briganti della foresta e su una loro locanda, lo Spessart, dove i viaggiatori vengono uccisi e depredati. Tratto da un lungo racconto di Wilhelm Hauff, da molti anni pubblicato anche in Italia (l'Hauff « tedesco », non sempre all'altezza dei suoi racconti di ambiente orientale), il film si snoda in modo piacevole ma senza eccessiva fantasia ed è interpretato con brio da Liselotte Pulver, già apprezzata nelle *Aventures d'Arsène Lupin* di Becker.

La Francia ha presentato il terzo film di Jacques Tati, *Mon oncle*, in cui si riprende il fortunato personaggio del precedente *Les vacances de Monsieur Hulot* (Le vacanze del signor Hulot, 1956). Dicendo personaggio però si dice male, in quanto Hulot è soprattutto un « tipo », un signore di provincia, piccolo-borghese, legato ad un mondo di vecchie abitudini, e contraddistinto anche fisicamente da una pipa e da un ombrello che fanno tutt'uno con la sua persona. Ma, come ha spiegato su una rivista francese (4), Tati introduce Hulot non come perno attorno a cui si costruisce il film, bensì come catalizzatore degli altri elementi, come elemento indispensabile perché siano « gli altri », e cioè i cento tipi della folla osservata con realistica arguzia, a far ridere. Mentre, dice in sostanza Tati, i film comici presentano un universo normale in cui si inserisce il comico, che è l'anormale, il buffo, e combina ogni sorta di guai, egli si sforza di rendere divertente tutta una società, di mettere in luce i lati comici di situazioni prese dalla vita reale. Il tentativo è serio, anche se la mancanza di un personaggio — Tati attore è comunque una « maschera » — rende difficile l'unità narrativa, favorendo il disperdersi e dunque il bozzettismo. Ma rispetto a *Les vacances de Monsieur Hulot* il nuovo *Mon oncle*, senza rinunciare alle caratteristiche del mondo di Tati e al suo stile personalissimo, è senz'altro più fuso, più omogeneo, più ricco di trovate. Il mondo di Tati è, si sa, la provincia quieta, idealizzata nelle sue tradizioni, a cui si contrappone un mondo moderno frenetico, convulso, incapace di gustare la gioia di vivere. In *Mon oncle* la dialettica è impostata fra Hulot e il cognato Apfel, un ricco industriale della plastica che possiede una villa ultrameccanizzata secondo le più aggiornate scoperte dell'automazione, punto d'incontro fra i due e fra i loro mondi è il piccolo Gérard Apfel, che cresce intristito in quella impersonale modernità, e vede nello zio Hulot il simbolo d'una vita più libera o se vogliamo

(4) François Truffaut e André Bazin: *Entretien avec Jacques Tati*, in « Les cahiers du cinéma », Parigi, n. 5, 1958.

più autentica. Il fuoco di fila delle trovate è intenso, ma il regista sa suggerire una costante di malinconia che trova la sua conferma nella conclusione, quando la « guerra - fredda » fra i due termina con la sconfitta di Hulot. Usando per la prima volta il colore, Tati se ne serve accortamente, dando toni caldi alle sequenze del « vecchio mondo » e vivaci ma freddi a quelle sulla villa automatizzata, separazione accentuata dal commento musicale che è dolce, sul filo d'una chitarra, per il primo gruppo di sequenze indicate, jazzistico e rumoroso per le seconde. Come sempre, Hulot, a sottolineare la sua funzione di « testimone necessario » ma non di protagonista, non parla e comunque tutto il dialogo dell'opera è non essenziale, usato in funzione di rumore.

L'altro film francese è firmato da un ex documentarista praticamente al suo esordio (se non si consideri il lontano *Hans le marine,* filmetto su misura per Maria Montez), François Villiers, con la collaborazione, per lo scenario, d'uno scrittore come Jean Giono (rivelato, come è noto, a suo tempo da Gide, che gli fece pubblicare « Colline »). A quanto si sa, era vario tempo che Villiers aveva in animo di portare sullo schermo un testo di Giono, scrittore a cui lo lega il comune amore alla Francia provinciale, « non parigina ». Ci si poteva attendere, quindi, un risultato di maggior rilievo dello sconcertante *L'eau vive,* il quale soffre d'una occasione di cronaca su cui sembra sia stata sovrapposta a forza una « storia ». Il fatto di cronaca è l'allagamento d'una valle delle Alpi per costruire un grande bacino idroelettrico sulla Durance. Mentre Villiers in tre anni di lavoro registrava le varie fasi dell'operazione, grazie alla quale due villaggi e una cittadina furono fatti sgomberare e sommersi, Giono poneva mano contemporaneamente allo scenario del film e ad un romanzo uscito pressochè contemporaneo. Il punto di partenza è assai vicino a quello di alcuni nostri film neorealisti: prendere un avvenimento della realtà quotidiana che, come questo, sconvolga il costume di secoli e costringa intere famiglie a lasciar allagare la terra dove sono nati e a cambiar luogo, e indagare in che modo questo influisca sugli animi, sui pensieri sulle abitudini. La prima parte, in cui assistiamo ai maneggi dei parenti per conquistarsi l'amicizia d'una ragazzina che ha ereditato un patrimonio, ha il gusto della satira acre del Chevallier di « Clochemerle », con quei piccoli borghesi convenzionali e aridi, e le trovate gustose e le aperture umane sincere non mancano. In seguito, per accompagnare le riprese documentarie di respiro quasi apocalittico della distruzione degli abitati e della loro inondazione, Giono e Villiers hanno gonfiato la vicenda ad una dimensione tragica che non regge. I maneggi dei parenti, che il primo tempo circoscriveva a situazioni normali e credibili, giungono al tentato omicidio, rinchiudendo la giovane ereditiera nella casa che sta per essere sommersa dalle acque straripanti. L'incongruenza della seconda parte, il non perfetto amalgamarsi delle sequenze documentaristiche con quelle normali, indicano a sufficienza come il Villiers sia un temperamento, senz'altro, ma ancora grezzo e immaturo nel raccontare. Da segnalare la nuova attrice Pascale Audret, spontanea e fresca come richiedeva la parte.

Mano a mano che giungono nuovi film diretti dallo svedese Ingmar Bergman è possibile chiarificare il suo mondo poetico e le sue ragioni

ideali, che la sicura e per niente superficiale versatilità di temi, di ambienti, di tono, dei suoi film non ha sempre consentito di riconoscere con sicurezza. *Nara Livet* (t.l. Nuove vite), che ha per autrice del soggetto e della sceneggiatura la nota scrittrice Ulla Isaksson, si svolge per intero in una sola stanza, una camera d'una clinica della maternità, dove tre donne sono in attesa del parto. Una di esse, Cecilia, sa che il marito non vuole il nascituro e quando il bimbo muore nascendo giunge a separarsi dal marito, un'altra, Stina, lo desidera con tutta l'anima, ma anch'ella se lo vede morire nel parto, la terza infine, Hjordis, è una ragazza sventata che, messa incinta per la seconda volta da un amante che non vuole assumersi responsabilità, si rifiuta all'aborto a cui era ricorsa la volta precedente e che l'aveva disgustata, ma al contempo odia il bambino che verrà e che non desidera. Infine avrà il coraggio di tornare da sua madre, confessarle tutto, e accettare di divenire mamma. Anche le altre accetteranno il loro destino, e Cecilia, per esempio, rinuncierà al divorzio. Ma non si tratta di « lieti fini »: Cecilia, ad esempio, non ha risolto il suo problema, che non è quello del figlio, ma del matrimonio. Donna indipendente, che vive col suo lavoro, non ha saputo divenire moglie e madre, e il figlio può essere l'occasione del dissidio col marito, ma non il fatto determinante; e così Hjordis tornando dalla madre accetta la propria condizione, ma non sappiamo quanto quella passione giovanile abbia influito sulla sua personalità e in che modo ella potrà risolverla o allontanarsene. Bergman racconta con inquietante profondità: chi riteneva *Twelve Angry Men* (La parola ai giurati, 1957) un film spericolato per esser stato girato con sole dodici persone attorno a un tavolo, pensi alla capacità di invenzione e alla forza drammatica di Bergman nel restringere a tre i personaggi (salvo qualche figura minore), e a vincolarli a una stanza e a un letto, senza nemmeno un esterno di raccordo o di aperture, con un assillante impiego del primo o del primissimo piano, in modo che siano i volti, i sorrisi, le ombre di tristezza ad esprimere tutto prima ancora che le parole. E dunque, egli porta le situazioni individuali ai punti di conflitto più esasperati, mostrando le pieghe nascoste d'ogni problema spirituale, ma conclude con l'accettazione, che non è ottimistica, ma tragica. La tragedia in Bergman è all'interno di una visione esistenzialistica, non offre soluzioni che non siano vivere e proseguire, tenendosi al di fuori sia della metafisica sia di un collettivo impegno terreno. Le regie teatrali confermano questo suo inserimento: testi inquieti come « Il castello » di Kafka o il « Caligola » di Camus o di Shakespeare, proprio il profondo processo di coscienza che è il « Macbeth ». Dolenti e misuratissime e assai ben fuse fra loro le tre attrici Eva Dahlbeck, attrice preferita del regista, che è Stina, Ingrid Thulin, Cecilia, e Bibi Andersson, Hjordis.

Un problema di coscienza arduo e complesso è quello prospettato da *Orders to Kill* (t.l. Ordine di uccidere), ultima fatica di Anthony Asquith. La seconda guerra mondiale, con i suoi eserciti mescolati o contrapposti alle formazioni patriottiche, ha posto in discussione spesso il principio della legittima autorità, da un lato, e dell'obbedienza ai suoi ordini, qualunque essi siano, dall'altro. Delle scelte decisive che si sono poste agli individui in tempo di guerra *Orders to Kill* è un compendio realistico, anche se centrato

su un caso paradossale. Summers è un ufficiale americano d'aviazione che, dopo cinquanta bombardamenti, viene incarcato di una missione delicata: recarsi nella Parigi occupata dai nazisti e sopprimere un agente di collegamento della Resistenza che si ritiene sia passato dalla parte dei collaborazionisti. L'impresa, vista di lontano non spaventa Summers, che tuttavia, alla prova dei fatti, si impietosisce della vittima e, un po' ritenendolo innocente, un po' commovendosi alla sua semplice umanità, recalcitra all'ordine fin che può e quando infine dà corso all'« esecuzione » sente tutto il disgusto dell'omicida e finisce per abbrutirsi nell'alcool. Al film sono state date interpretazioni diverse, a causa d'un finale che solo in apparenza, a mio avviso, è conformista. Alla clinica militare dove è in cura di disintossicazione, Summers riceve la visita del suo superiore che, pur informandolo che la vittima era in realtà innocente, riesce a far riprendere all'aviatore la divisa. Con questa lo vediamo a Liberazione avvenuta recarsi dalla vedova dell'ucciso e informare la donna che il marito non era solo il modesto capoufficio che lei conosceva ma un nascosto eroe della Resistenza e che per questa era morto, da soldato. In verità, il discorso di Asquith è rigorosamente logico: rendere un cittadino omicida non è un caso aberrante della guerra ma è nel sistema della guerra. L'episodio di Parigi non differisce nella sostanza dai cinquanta bombardamenti effettuati senza « complessi » così dirà Summers all'ospedale, dato che nell'uno e negli altri ci sono state vittime innocenti, solo esso rende evidente, attraverso la sua individuale brutalità, un fatto spirituale che si appiattisce portato al livello di massa. Summers dunque può riprendere la divisa, perchè non può condannarsi per quell'atto terribile e segreto se non si condanna per tutto il resto. E' evidente che il discorso non invita all'ammutinamento, ma al rifiuto pregiudiziale dei conflitti: per quanto sia « legale » e « giusto » un ordine come quello ricevuto da Summers, un uomo normale e civile non può riprendere la sua esistenza come se nulla fosse dopo aver strangolato, una mattina presto, un padre di famiglia. Il rigore tematico è sviluppato del resto in una coerente sceneggiatura: un primo blocco di sequenze è dedicato alla scuola per agenti segreti dove Summers è addestrato all'incarico e nel distacco, nell'aria quasi sportiva di queste prime immagini, è la messa in luce di come il cittadino tranquillo impari con disinvoltura la tecnica dell'omicidio; poi le sequenze dall'accento dimesso, d'una cordiale umanità, della amicizia che si stabilisce fra Summers e la vittima e che lo fa arretrare e infine la descrizione minuziosa dell'« esecuzione », con la vittima che muore chiedendo « Perchè? ». Efficace è l'inserzione, dopo l'omicidio, di un bombardamento che per la prima volta Summers vede « dal basso », mescolato fra la gente, e di nuda eloquenza un lungo primo piano conclusivo in clinica, sul volto dell'aviatore indurito dal senso di colpa.

Il più promettente dei nuovi registi spagnoli, Juan-Antonio Bardem, è stato finora vicino ad una zona del cinema italiano, quella del realismo borghese, di Antonioni e del Fellini dei *Vitelloni*. Con *La venganza* (t.l. La vendetta) ha battuto un sentiero diverso, componendo una vicenda dai vasti e complessi significati, dove i personaggi si legano intimamente ad una ampia cornice geografica e umana. *La venganza*, giudicato nel contesto che

gli è proprio, di una cinematografia ancora mediocre e impossibilitata ad espandersi in tutta la sfera dei problemi dell'uomo, va innanzi tutto osservato col rispetto dovuto a chi tenta delle aperture verso ambiti diversi dai tradizionali. In apparenza si tratta d'una vicenda rusticana, due contadini che si odiano, e uno dei quali, Juan, ha giurato di uccidere l'altro, che gli ha fatto scontare ingiustamente dieci anni di carcere per un delitto commesso da un altro. Tuttavia la vicenda trova la sua giusta luce nella prospettiva dell'esistenza grama dei due antagonisti, braccianti della Sierra, che nei lunghi e afosi mesi dell'estate formano con altri compagni un gruppo di lavoro e percorrono a piedi chilometri e chilometri guadagnando qualche soldo come mietitori. L'esperienza comune di vita e di lavoro, la difesa comune dallo sfruttamento, l'amore al loro villaggio lontano, istituisce una nuova forma di rapporti umani, uno spirito di solidarietà che riesce ad impedire, alla fine, il fatto di sangue giurato da Juan. Bardem ha forse preteso troppo dalle sue forze e il racconto non manca di squilibri e di rozzezze, di momenti al limite del fumettismo e del romanzone popolare. Si tenga però presente che il soggetto del film fu rimaneggiato per motivi probabilmente politici, gli stessi motivi che hanno consigliato di ambientarlo nel 1931 anzichè ai giorni nostri. Comunque, squilibri e asperità e luoghi comuni, non tolgono al tentativo di Bardem una sua forza corale, che si dispiega nella sequenza dello sciopero, e in certe immagini assolate, dove il colore, usato dal regista per la prima volta, ha toni caldi di ispirazione pittorica, e si ricordi ancora la suggestione d'un commento musicale affidato a autentici canti popolari, e alla presenza di un folklore vero ed inedito, come l'uso di certa specie di stornelli, parlati anzichè cantati, che i mietitori si rivolgono fra loro. Un po' sforzato e predicatorio lo « straniero » che il regista introduce ad un certo punto per spiegare e sostenere la tesi solidaristica dell'opera. Fra gli interpreti, Carmen Sevilla, fin qui attrice canterina di film musicali, sostiene correttamente la parte di Andrea, la sorella di Juan.

La Grecia ha riproposto un suo regista di talento, Michael Cacoyannis, che in *Tò Telefteo Psemma* (t.l. Fine del credito) indaga le reazioni d'una famiglia dell'alta società di fronte a un crollo finanziario. Chi ne fa le spese è Chloe, che i genitori, e soprattutto la madre, spingono ad un matrimonio senza amore con un miliardario. Benchè non manchi di osservazioni di costume ben centrate, e basti per tutte quella canasta mondana che serve a « conservare la faccia » mentre la barca fa acqua, Cacoyannis inclina pericolosamente al melodramma, con quella vecchia donna di servizio che muore d'infarto, durante un litigio con la padrona che le rifiuta i salari arretrati, con certo gusto dell'effetto che gli suggerisce ad esempio di esemplificare l'amoralità dei « ricchi » mostrando Chloe che in un locale notturno accende una sigaretta con un biglietto di banca. Tutto sommato, il pregio maggiore sta nell'interpretazione della giovane attrice di prosa Ellie Lambetti, alla quale nuoce tuttavia un atteggiarsi da « grande tragica » sproporzionato all'età e alle possibilità, ma che non toglie a Chloe capacità di commozione e di partecipazione.

Passando all'oriente, l'India ha offerto un Satyajiy Ray inedito quanto

discutibile: l'autore di *Pather Panchali* e di *Aparajito*, poeta della vita nella sua semplicità, lontano dalla « invenzione » e dalle « storie », ha realizzato con *Parash Pathar* (t.l. La pietra filosofale) una commedia satirica di tipo occidentale. Si immagina dunque che un modesto impiegato, il signor Dutt, raccolga in un bosco una pietra e se la porti a casa, per scoprire di lì a poco, con sua grande meraviglia, che si tratta della mitica pietra filosofale, al cui contatto ogni metallo si muta in oro. Come si comporterà quest'uomo? Come cambierà la sua vita? E' chiaro che Ray non è evaso che in apparenza dal suo mondo poetico: è ancora una famigliola dell'India al centro dell'opera, e l'invenzione fantastica serve solo a coprire di favola una realtà vera: la condizione spirituale del nuovo ricco, cosa sognava prima e come realizza adesso i suoi sogni. Così il signor Dutt trova la sua unica vera soddisfazione il primo giorno, quando, girando per Benares immagina di trasformare in oro puro, ogni lampione, monumento, ponte in metallo che veda. Poi, invece, i modesti desideri esauditi — una villa, un automobile, una vita dignitosa — non gli cancellano un senso di vuoto. Egli è ricco, ma si sente impacciato e estraneo all'alta società, che del resto non lo accoglie nel suo ambiente. Ray mantiene a tratti la conosciuta sensibilità alle piccole cose, ai sentimenti, ma quando il film deve dare un deciso giro di vite e divenir comico si sente che lo sforzo è puramente intellettuale: il tempo occidentale di un'ora e mezza, le accelerazioni, gli spunti farseschi, con qualche ricordo di Clair, non si saldano bene fra loro e per giungere ad uno scioglimento coerente alle premesse e allo stesso tempo divertente Ray gira e rigira le situazioni con fatica. In questi limiti, *Parash Pathar* va apprezzato solo come film « di rottura » nei confronti d'una cinematografia ancorata a schemi chiusi e quindi come ricerca culturale volta a proporre al pubblico indiano modi e temi del cinema occidentale.

Il giapponese *Yukiguni* (t.l. Il paese della neve) che Shiro Toyoda ha tratto dal romanzo di Yasunari Kawabata narra il difficile amore tra un pittore, Shimamura, e una « geisha », Komako, mentre sullo sfondo regna il disorientamento civile dell'inizio del '34, quando i complotti militari si succedono ai delitti politici. Shimamura lascia la moglie a Tokio e cerca pace e tranquillità in un paese di montagna, dove la compagna occasionale si rivela una donna sensibile e delicata, « geisha » per un complesso di situazioni. Lo sviluppo del rapporto d'amore è nel film raccontato con una certa pesantezza, con troppi dialoghi, e la sceneggiatura di Toshio Yasumi non sempre è chiara. Non conoscendo il romanzo, è difficile dire se certa nebulosità di situazioni, a volte del tutto implausibili, non fosse preesistente. Patetica e struggente, Keiko Kishi offre un'interpretazione raffinata e intelligente.

Fra documentario e romanzo sta il norvegese *Ni Liv* (t.l. Nove vite) che Arne Skouen ha girato fra fiordi e ghiacciai ispirandosi ad un fatto realmente accaduto durante la Resistenza. Nel '43, infatti, Jan Baalsrud, un patriota braccato dai tedeschi dopo aver compiuto atti di sabotaggio deve guadagnare il confine. Per chilometri e chilometri, inseguito, ferito, Jan fugge, ovunque aiutato da gente semplice e pacifica che però è disposta a rischiare la vita pur di metterlo in salvo. Quando gli si congelano gli arti

inferiori, viene trasportato in barella sulle montagne e a causa di una bufera rimane per una settimana sepolto sotto la neve. Questa vicenda incredibile, e di cui il protagonista reale è vivo ancora, serve a ribadire quella che fu, in ogni Paese d'Europa, la vera anima e forza della lotta di Resistenza, la solidarietà popolare. Skouen racconta veloce, incalzante, col piglio asciutto del documentario, senza arricchire, che in questo caso avrebbe significato falsare, il racconto con personaggi inventati o con una « second story ».

Il documentario vero e proprio ha avuto una buona rappresentanza nello svedese *En Djungelsaga* (t.l. L'arco e il flauto) e nello svizzero *Visagés de bronze* (t.l. Visi di bronzo). Il secondo, diretto da Bernard Taizent, registra le impressioni d'un viaggio nel Sudamerica equatoriale: usi e costumi, folklore, come nei film di Craveri e Gras, ma in più un desiderio di vedere oltre la facciata turistica, di scoprire la autentica condizione umana della gente. Le riprese in cinemascope hanno momenti di grande bellezza, ma è merito dei giovani realizzatori aver rifiutato la piacevolezza scintillante per una adesione più diretta all'anima dei popoli visitati. *En Djungelsaga* è svedese e Arne Sucksdorff l'ha girato in un'India primitiva, presso la tribù dei Murias. Se al posto dell'India poniamo l'Africa, si potrebbe anche dire che non v'è nulla di nuovo rispetto a certi film di caccia grossa o di esplorazione come quelli dei famosi coniugi Denis, e tuttavia Sucksdorff romanzando un poco, facendo divenire la gente personaggi, ha creato qualcosa di più che un buon documentario di esplorazione. I Murias sono una povera tribù che vive della terra e della pesca, di continuo minacciata dai leopardi che infestano la regione. Il leopardo è una presenza di morte, dall'inevitabile simbolo demoniaco, e tutto questo è bene raccontato nella notte di veglia del villaggio, stretto d'assedio dalla belva che rivuole un suo cucciolo portato nell'abitato per addomesticarlo. La efficacia drammatica di queste sequenze conclusive si accompagna alla delicatezza di quelle sui rapporti familiari, sulle prime esperienze di caccia di un ragazzo, sul lavoro lungo il fiume degli uomini, assistiti dalle mogli che intanto allattano i piccoli.

Fra i film minori, *Pardesi* (t.l. Viaggi dei tre mari) è una coproduzione indo-sovietica dalle vaste proporzioni sui viaggi del XV secolo d'un mercante russo in India. Allusivo a un tema attuale, la collaborazione fra popoli diversi, il film è diretto da un russo, D. Viatitch, e da un indiano, B. Garga, ma appare dominante l'influsso del cinema sovietico. Ampolloso e prolisso, *Pardesi* ha scarse possibilità di convinzione. Non mette conto di soffermarsi sul terzo episodio di *Sissi* di Ernst Marischka, zuccherino e falso come i precedenti, nè sull'argentino *Rosaura a las diez* (t.l. Rosaura alle dieci di sera) che Mario Soffici ha tratto dal romanzo di Marco Denevi, un giallo dalle cattive ambizioni, con l'abusato sistema delle diverse faccie d'una stessa « verità » offerte da contrastanti punti di vista, nè su *La caleta olvidada* (t.l. La spiaggia dimenticata), un modesto raccontino cileno di Bruno Gebel che, ambientato in uno sperduto villaggio di pescatori, sostiene la necessità di opporsi al progresso che romperebbe le tradizioni e i costumi. Quanto a *Goha* è una favoletta orientale linda e pulita e un tantino ingenua, di un amore che termina tragicamente; benchè segni l'esordio della cinematografia

tunisina, si tratta invero d'un film europeo, diretto da un francese, Jacques Baratier, che ha fra gli interpreti un italiano, Lauro Gazzolo.

Come si diceva all'inizio, il consuntivo del Festival è sconsolante e certo non aiutano la cultura e il buon cinema giurie eterogenee e curiose come questa, che assegnano i premi con criteri largamente diplomatici. Nel quadro così delineato, la rappresentativa italiana si è dimostrata più che decorosa, specchio in ogni caso del nostro attuale film medio. Su di essa non ci soffermiamo, essendo stati *L'uomo di paglia* e *Giovani mariti* recentemente recensiti con ampiezza (5). Una notevole vitalità hanno dimostrato le manifestazioni collaterali o minori, anche se, come pare sia consuetudine di Cannes, piuttosto sprovviste di quel materiale informativo e di documentazione che serve a inquadrarle esattamente. In ogni caso, la « Rassegna internazionale del disegno animato » ha fornito l'occasione per stabilire il punto su una produzione specializzata che sembra avere una buona fioritura ovunque tranne che da noi (l'Italia ha dovuto infatti farsi rappresentare da un cineamatore, il milanese Bruno Bozzetto che ha realizzato in 16 mm. *Ta-pum,* vivace e mordente), nella direzione, più che della favola per ragazzi, della vignetta satirica se non addirittura delle ricerche figurative (notevole in questo senso un « cartoon » statunitense prodotto dal Museo Guggenheim). L'« Omaggio a Charles Pathé » ha riunito in una visione affrettata pezzi di vario genere e valore, fra cui comiche di Max Linder e di André Deed. Con il ricordo del fondatore dello « Studio Ursulines », il primo « cinéma d'essai » parigino, è stato possibile vedere integralmente un interessante e delicato film di realismo piccolo-borghese — due giovani innamorati d'ambiente operaio sperduti nella metropoli — di Paul Fejos, *Lonesome* (1928), alcune sequenze del quale sono dipinte a mano su pellicola. Parte integrante del convegno delle scuole di cinema è stata infine la proiezione di una buona serie di film didattici in materia, fra i quali l'italiano *Appunti di regia* curato da Luigi Comencini in collaborazione con gli allievi del Centro Sperimentale di cinematografia.

* * *

La giuria dell'undicesimo Festival internazionale del film, svoltosi a Cannes dal 2 al 18 maggio 1958, ha assegnato i premi come segue:

La Palma d'oro a *Letiat Zhuravli* (Volano le gru), di Mikhail Kalatozov (U.R.S.S.) « per l'insieme delle sue qualità artistiche e umane. La giuria tiene a sottolineare l'apporto eccezionale dell'interpretazione della protagonista Tatiana Samoilova ». Premio speciale della giuria a *Mon oncle* (Mio zio), di Jacques Tati (Francia) « per l'originalità e la forza comica della sua opera ». Premio internazionale per la regia a Ingmar Bergman per *Nara Livet* (Nuove vite - Svezia); premio per il soggetto e la sceneggiatura originali agli autori dello scenario di *Giovani mariti* di Mauro Bolognini (Italia); premio collettivo per l'interpretazione femminile a Eva Dahlbeck, Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Barbro Hiort Af Ornas per *Nara Livet* (Svezia); premio per l'interpretazione maschile a Paul Newman per *The Long Hot Summer* (La lunga estate calda), di Martin Ritt (U.S.A.). Premio ex-aequo a *Goha* di Jacques Baratier (Tunisia) « per la sua originalità poetica e la qualità eccezionale del commento e dei dialoghi di Georges Schehadé » e a *Visages de bronze* di Bernard Taizent (Sviz-

(5) Fernaldo Di Giammatteo: *I film* - « *L'uomo di paglia* » e Giulio Cesare Castello: *I film* - « *Giovani mariti* », in « Bianco e Nero », n. 5, 1958.

zera) « per l'onestà e l'autenticità della realizzazione e per la bellezza semplice delle sue immagini ». Tutti questi premi sono stati assegnati all'unanimità.

La giuria di film di cortometraggio ha attribuito la Palma d'oro del Festival ex-aequo a *La Seine a rencontré Paris* di Joris Ivens (Francia) « per il suo alto valore poetico e umano » e a *La Joconde* di Henry Gruel e a Jean Suyeux « per la novità della sua ispirazione ». Premi speciali per i cortometraggi a *Auf den Spuren des Lenens* (Alle sorgenti della vita - Germania) « per il suo interesse scientifico legato a una visione poetica del mondo e delle cose » e a *Nez man narospla Krudla* (Storia divertente dell'aviazione - Cecoslovacchia) « per l'impiego ingegnoso di documenti fotografici e disegni animati ».

I film di Cannes

EN DJUNGELSAGA (t. l. **L'arco e il flauto**) — **sogg., scenegg., fot.** (Agascope-Technicolor) e **regia:** Arne Sucksdorff - **testo:** Pierre Gascar - **speakers** (dell'ediz. francese): Michel Auclair, Martine Sarcey - **musica:** Ravi Shankar - **prod.:** Arne Sucksdorff - **origine:** Svezia (girato in India). Film documentario a lungometraggio.

LETIAT ZHURAVLI (t. l. **Volano le gru**) — Vedere dati in « Bianco e Nero » n. I, 31.

DESIRE UNDER THE ELMS (t. l. **Desiderio sotto gli olmi**) — **Regia:** Delbert Mann - **sogg.:** dal dramma di Eugene O'Neill - **scenegg.:** Irwin Shaw - **fot.** (Vistavision): Daniel L. Fapp - **scenogr.:** Hal Pereira, Joseph Mac Millan Johnson - **musica:** Elmer Bernstein - **mont.:** George Boemler - **interpreti:** Sophia Loren (Anna), Anthony Perkins (Abel), Burl Ives (Ephraim), Frank Overton (Simeon), Pernell Roberts (Peter), Rebecca Welles (Lucinde), Anne Seymour (la madre di Abel), Jean Wiles (Florence) - **prod.:** Don Hartman per la Paramount - **origine:** U.S.A.

NI LIV (t. l. **Nove vite**) — **Regia:** Arne Skouen - **sogg.:** dal libro di David Howarth - **adatt.** e **scenegg.:** Arne Skouen - **fot.:** Ragnar Sorensen - **musica:** Gunnar Sonstevold - **mont.:** Bjorn Breigutu - **interpreti:** Jack Fjeldstad (Jan Baalsrud), Henny Moan (Agnès), Alf Malland (Martin), J. Holst-Jensen (il nonno), Lydia Opoien, Edvard Drablos, Sverre Hansen, Rolf Soder, Ottar Wicklund, Olav Nordra, Alf Ramsoy, Jens Bolling, Per Bronken, Grete Nordra, Lillebil Nordrum, Erik Melbye Brekke, Mette Moller, Lars Larsen, Wilfred Breistrand, Johs Loken, Harald Trangsrud, Erling Wicklund - **prod.:** A/S Nordsjofilm - **origine:** Norvegia.

L'EAU VIVE (t. l. **L'acqua viva**) — **Regia:** François Villiers - **sogg. e scenegg.:** Jean Giono - **adatt.:** Allain Allioux - **fot.** (Franscope, Eastmancolor): Paul Soulignac - **interpreti:** Pascale Audret (Hortense), Charles Blavette (Simon), Andrée Debar (la cugina di Rochebrune), Germaine Kerjean (la zia di Rochebrune), Milly Mathis (la zia di Cavaiilon) - **prod.:** Claude Clert per la Films Caravelle - **origine:** Francia.

SISSI, LES ANNÉES DU DESTIN DE L'IMPERATRICE (titolo francese) — **Regia:** Ernst Marischka - **fot.:** Bruno Mondi - **scenogr.:** Friedrich Juettner Jonsdorf - **musica:** Anton Profes - **mont.:** Alfred Srp - **interpreti:** Romy Schneider (Sissi), Karl-Heinz Bohm (Franz Joseph) - **prod.:** Erna Film, Ernst Marischka & Co. - **origine:** Austria.

ROSAURA A LAS DIEZ (t. l. **Rosaura alle dieci di sera**) — **Regia:** Mario Soffici - **sogg.:** dal romanzo omonimo di Marco Denevi (premio Kraft 1955) - **scenegg.:** Marco Denevi, Mario Soffici - **fot.** (Alexscope): Anibal Gonzales Paz - **scenogr.:** Gori Munoz - **musica:** Tito Ribero - **mont.:** Jorge Garate - **interpreti:** Juan Verdaguer (Camilo Canegato), Susana Campos (Rosaura), Maria L. Robledo (Dona Milagro), Alberto Dalbes (Reguel), Maria Concepcion César (Ma-

tilde), Héctor Calcano (Coretti), Mario Soffici - **prod.:** Argentina Sono Film - **origine:** Argentina.

PARASH PATHAR (t. l. **La pietra filosofale**) — **Regia:** Satyajit Ray - **sogg.:** dal romanzo di Parasuram - **scenegg.:** Satyajit Ray - **fot.:** Subrata Mitra - **scenogr.:** Bansi Chandragupta - **musica:** Ravishankar - **mont.** Dulal Dutta - **interpreti:** Tulsi Chakraverty (Paresh Dutt), Ranibala (la signora Dutt), Kali Banerji (Priyatosh Henry Biswas), Gangapada Basu (Kachalu), Haridhone (l'ispettore Chatterji), Jahar Roy (Bhajahari), Bireswar Sen (agente di polizia), Moni Shrimani (dott. Mundi) - **prod.:** Promode Lahiri - **origine:** India.

TO TELEFTEO PSEMMA (t. l. **Fine del credito**) — **Regia e scenario:** Michael Cacoyannis - **fot.:** Walter Lassally - **scenogr.:** Yannis Tsarouchis - **musica:** Manos Hadzidakis - **interpreti:** Ellie Lambetti (Chloe), Georges Pappas (Cleon Pellas), Athena Michaelidou (Roxane), Eleni Zafiriou (Katerina), Michel Nikolinakos (Galanos), Minas Christides (Dritsas), Dimitri Papamihail (Markos), Vassili Kailas (Vassilaki) - **prod.:** Finos film - **origine:** Grecia.

VASVIRAG (t. l. **Fiore di ferro**) — **Regia:** Janos Hersko - **sogg.:** dai racconti di Andor Endre Gelléri - **scenegg.:** Miklos Kollo - **fot.:** Ferenc Szécsényi - **scenogr.:** Matyas Varga - **musica:** Imre Vincze - **mont.:** Zoltan Kerényi - **interpreti:** Mari Torocsik (Vera), Istvan Avar (Istvan Petersen), Zoltan Varkonyi (il padrone) - **prod.:** Hunnia Studios - **origine:** Ungheria.

MON ONCLE (t. l. **Mio zio**) — **Sogg., scenegg. e regia:** Jacques Tati - **coll. alla scenegg.:** Jacques Lagrange - **fot.** (Eastmancolor): Jean Bourgoin - **scenogr.:** Henri Schmitt - **musica:** Alain Romans, Frank Barcellini - **interpreti:** Jacques Tati (Hulot), Alain Becourt (Gérard), Jean-Pierre Zola (il signor Arpel), Adrienne Servantie (sua moglie), Lucien Fregis, Dominique Marie, Betty Schneider, J. F. Martial, André Dino, Max Martel, Yvonne Arnaud, Claude Badolle, Micolas Bataille, Denisè Peronne, Adélaide Danielli, Régis Fontenay e gli abitanti del Vieux Saint Mur - **prod.:** Louis Dolivet per la Specta films - Gray film - Alter film (Parigi) e Film del Centauro (Roma) - **prod. ass.:** Alain Terouanne - **origine:** Francia-Italia.

GOHA — **Regia:** Jacques Baratier - **sogg.:** da « Le livre de Goha le Simple » di A. Adès e A. Josipovici - **scenegg.:** Georges Schehadé - **fot.** (Agfacolor): Jean Bourgoin - **interpreti:** Omar Chérif (Goha), Ziha Bouzaiane (Fulla), Lauro Gazzolo (Taj-el-Ouloum), Gabriel Jabour, Daniel Emilfork, Annie Legrand - **prod.:** Films Franco Africains - U.G.C. - Gouvernement Tunisien - **origine:** Tunisia-Francia.

DAS WIRTSHAUS IM SPESSART (t. l. **La locanda dello Spessart**) — **Regia:** Kurt Hoffmann - **sogg.:** dal racconto di Wilhelm Hauff - **scenegg.:** Heinz Pauck, Luiselotte Enderle, Gunther Neumann - **fot.** (Agfacolor): Richard Angst - **scenogr.:** Robert Herlth - **cost.:** Elisabeth Urbancic - **musica:** Franz Grothe; parole delle canzoni: Willy Dehmel, Gunter Neumann - **interpreti:** Liselotte Pulver (contessa Franziska), Carlos Thompson (il capo dei briganti), Gunter Luders (barone Sperling), Rudolf Vogel (Parrucchio), Ina Peters (Barbara), Kai Fischer (Bettina), Veronica Fitz, Herbert Hubner, Hubert von Meyerinck, Helmut Lohner, Hans Clarin, Paul Esser, Otto Storr, Karl Hanft, Heini Gobel, Ernst Braasch, Vera Complojer, Anette Karman - **prod.:** Georg Witt - **origine:** Germania Occidentale.

GIOVANI MARITI — Vedere dati in « Bianco e Nero » n. V, 66 con una rettifica relativa alla **musica:** Mario Zafred, anzichè Nino Rota.

THE BROTHERS KARAMAZOV (**I Fratelli Karamazov**) — Vedere dati in « Bianco e Nero » n. V, 53.

ZIZKOVSKA ROMANCE (t. l. **Romanzo dei sobborghi**) — **Regia:** Zbynek Brynych - **sogg.:** Vladimir Kalina - **scenegg.:** Vladimir Kalina, Zbynek Brynych - **fot.:** Jan Curik - **scenogr.:** Bohuslav Kulic - **musica:** Jiri Sternwald - **mont.:** Miroslav Hayek - **interpreti:** Renata Olarova (Helena), Jiri Vala (Mirek), Hanus Bor (Petrik), Jana Brejchova (Jana), Eduard Cupak (Cina), Vaclav

Polacek (lo zio Tylinek), Frantisek Kreuzmann, Anna Maliskova, Stanislav Neumann, Vaclav Vselicha, Valentina Thielova, Frantisek Doubrava, Eva Jirouskova, Jiri Dohnal - **prod.:** Ceskoslovensky Film - **origine:** Cecoslovacchia.

ORDERS TO KILL (t. l. **Ordine di uccidere**) — **Regia:** Anthony Asquith - **sogg.:** Donald C. Downes - **adatt.:** George St. Georges - **scenegg.:** Paul Dehn - **fot.:** Desmond Dickinson - **scenogr.:** John Howell - **musica:** Benjamin Frankel - **mont.:** Gordon Hales - **interpreti:** Eddie Albert (magg. MacMahon), Paul Massie (Gene Summers), Lillian Gish (signora Summers), James Robertson Justice (Comandante), Irene Worth (Leonie), Leslie French (Marcel Lafitte), John Crawford (Kimball), Lionel Jeffries (Inquisitore), Sandra Dorne, Nicholas Phipps, Jacques Brunius, Anne Blake, Lillie Bea Gifford, Miki Iveria, Henzie Raeburn, Robert Henderson, William Greene - **prod.:** Anthony Havelock-Allan - **origine:** Gran Bretagna.

LA CALETA OLVIDADA (t. l. **La spiaggia dimenticata**) — **Regia:** Bruno Gebel - **Interpreti:** Armando Fenoglio (Don Alonso), Patricia Aguirre (Nina), Claudio Di Girolamo (Pepe), Fernando Davanzo (Carlos), Hector Belledonne (Don Ricardo), Sara Astica (Olinda), Roberto Gonzales (Armando), Ximena Marin (Susi) - **prod.:** Arauco films - **origine:** Cile.

NARA LIVET (t. l. **Nuove vite**) — **Regia:** Ingmar Bergman - **sogg. e scenegg.:** Ulla Isaksson - **fot.:** Max Wilén - **scenogr.:** Bibi Lindstrom - **mont.:** Carl-Olov Skeppstedt - **interpreti:** Eva Dahlbeck (Stina Andersson), Ingrid Thulin (Cecilia Ellius), Bibi Andersson (Hjordis), Barbro Hiort af Ornas (Sorella Brita), Erland Hosephson, Max von Sydow, Gunnar Sjoberg, Ann-Marie Gyllenspetz - **prod.:** Nordisk Tonefilm - **origine:** Svezia.

CIULINII BARAGANULUI (t. l. **I cardi del Baragan**) — **Regia:** Louis Daquin - **sogg.:** dal romanzo di Panait Istrati «Les chardons du Baragan» - **scenegg.:** Louis Daquin, Antonine Tudal, Alevandru Struteanu - **fot.:** André Dumaitre - **scenogr.:** Liviu Popa - **musica:** Radu Paladi - **interpreti:** Nuta Chirlea (Matake), Ana Vladesco (Tudoritsa), Florin Piersic (Tanase), Ruxandra Ionesco (Stana), Nicolae Tomazoglu (Marin), Clody Berthola (Duduca), Marcel Anghelesco (Ursu), Mihail Berechet (il boiardo), Eugenia Petresco-Eftimiu (Anica), Julian Necsulesco (Costake), Constantin Tapirdea (Dragomir), Maria Tanase (Floarea) - **prod.:** Difilm Bucarest - **origine:** Romania.

L'UOMO DI PAGLIA — Vedere dati in «Bianco e Nero» n. V, 59.

LA VENGANZA (t. l. **La vendetta**) — **Sogg., scenegg. e regia:** Juan-Antonio Bardem - **fot.** (Eastmancolor): Mario Pacheco - **scenogr.:** Enrique Alarcon - **musica:** Isidro B. Maiztegui; alla chitarra: Rodrigo Riera - **mont.:** Margarita Ochoa - **interpreti:** Carmen Sevilla (Andrea), Raf Vallone (Luis el Torcido), Jorge Mistral (Juan), Jose Padra (Santiago el Viejo), Manuel Alexandre (Pablo el Tinorio), Manuel Peiro (Maxi el Chico), Conchita Bautista (Rosa), Jose Marco Davo, Rafael Bardem, Maria Zanoli, Xan Das Bolas, Rufino Inglès, Angel Alvarez, Goyo Lebrero, José Riesgo, José Maria Rodriguez e Arnoldo Foà (Bermejo), Fernando Rey (lo straniero), Louis Seigner (Merlin) - **prod.:** Manuel J. Goyanes per la Suevia Films - Cesareo Gonzales per la Guion (Madrid) - Vides (Roma) - **origine:** Spagna-Italia.

PARDESI (t. l. **Viaggio dei tre mari**) — **Regia:** K. A. Abbas, Pronin - **scenario:** K. A. Abbas, Maria Smirnova - **fot.** (Agfacolor, grande schermo): A. Renkov - **musica:** Boris Tchaikovsky, Amil Biswas - **mont.:** V. Massino - **interpreti:** Oleg Streeshenov (Afanasi Nikitin), Nargis (Champa), Balraj Sahni (Sakharam), Prithviraj (Mahmood Gawan), Padmini (danzatrice), David (Governatore generale), Jairaj (Ambasciatore iraniano), Manmohan Krishna, Achala Sachdev, V. Obonkhova, V. Beliakov - **prod.:** Mosfilm Studio, Naya Sansar International (Bombay) - **origine:** India-U.R.S.S.

YUKIGUNI (t. l. **Il paese della neve**) — **Regia:** Shiro Toyoda - **sogg.:** dal romanzo di Yasunari Kawabata - **adatt. e scenegg.:** Toshio Yasumi - **fot.:** Jun Yasumoto - **scenogr.:** Kisaku Ito, Makoto Sono - **musica:** Ikuma Dan - **mont.:** Koichi Iwashita - **interpreti:** Ryo Ikebe (Shimamura), Keiko Kishi (Komako),

Kaoru Yachigusa (Yoko), Hisaya Morishige (Imura), Daisuke Kato (albergatore), Haruo Tanaka, Chieko Naniwa, Jun Tatara, Yasuko Nakata, Eiko Miyoshi, Mineko Yorozuyo, Noriko Sengoku, Haruko Togo, Akira Nakamura - **prod.:** Toho; **prod. ass.:** Ichiro Sato - **origine:** Giappone.

VISAGES DE BRONZE (t. l. **Visi di bronzo**) — **Regia e fot.** (Totalvision, Eastmancolor): Bernard Taizent - **musica:** Jacques Bondon - **prod.:** Philippe Luzury - **origine:** Svizzera. Film documentario a lungometraggio.

THE LONG HOT SUMMER (t. l. **La lunga estate calda**) — **Regia:** Martin Ritt - **sogg.:** dal romanzo « Il borgo » di William Faulkner - **adatt. e scenegg.:** Irving Ravetch, Harriet Frank jr. - **fot.** (Cinemascope, colore De Luxe): Joseph La Shelle - **scenogr.:** Lyle R. Wheeler - **cost.:** Charles Lemaire - **musica:** Alex North; la canzone « The Long Hot Summer » è di Sammy Cahn e Alex North - **eff. spec.:** L. B. Abbott - **mont.:** Louis R. Loeffler - **interpreti:** Paul Newman (Ben Quick), Joanne Woodward (Clara Varner), Anthony Franciosa (Jody), Orson Welles (Varner), Lee Remick (Eula Varner), Angela Lansbury (Minnie), Richard Anderson (Alan Stewart), Sarah Marshall, Mabel Albertson, J. Pat O'Malley, William Walker, George Dunn, Jess Kirkpatrick, Val Avery, I. Stanfors Jolley, Nicholas King, Lee Erickson, Terry Rangno, Steve Widders - **prod.:** Jerry Wald per la 20th. Century Fox - **origine:** U.S.A.

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

Note

Il Convegno dei C. U. C.

Il terzo Convegno nazionale dei Centri universitari cinematografici, svoltosi a Roma il mese scorso nella sala delle riunioni del C.S.C., si è chiuso ribadendo ancora una volta, ma con una precisione assai maggiore che per il passato, quello che è « il fine ultimo della politica dell'UNURI in merito al problema del cinema nell'Università »: e cioè « la creazione di un Istituto del cinema coerente con una nuova strutturazione della facoltà di lettere ». Lasciando da parte la cronaca dei lavori, ci limiteremo qui ad alcune brevi osservazioni sull'andamento generale del Convegno e sul carattere, diciamo subito ampiamente positivo, dei suoi risultati.

Il Convegno si è fermato poco sulla questione astratta della « legittimità » dell'inserimento del cinema nella sfera degli studi universitari. Ha fatto bene, perchè una questione del genere non è di quelle che oggi guadagnino molto a venir discusse dal punto di vista di principio. Ciò è vero, non perchè non esistano a sufficienza motivi validi per osservare la discussione su questo piano, ma perchè gli ostacoli che si frappongono all'inserimento del cinema nell'Università sono ormai ridotti ad essere prevalentemente ostacoli di natura diversa: non teorici ma pratici, vale a dire organizzativi, finanziari, burocratici (non sempre e necessariamente nel senso peggiorativo della parola). Ora, come si diceva, il semplice fatto di aver centrato l'attenzione non tanto sul problema della « legittimità » quanto piuttosto su quello dei modi *e delle* forme *in cui l'inserimento del cinema nella sfera universitaria può oggi realizzarsi, tenuto conto della particolare situazione — che è insieme di fioritura e di disagio — dell'attuale cultura cinematografica italiana, questo semplice fatto costituisce una prova di concretezza di cui bisogna senz'altro dare atto agli organizzatori del Convegno. Gli intervenuti avrebbero potuto perdersi, sollecitati da una impostazione diversa dei lavori, in discussioni « pregiudiziali » di scarsa novità e di ancor più scarsi risultati. Invece hanno potuto rapidamente orientarsi intorno ai termini reali del problema che avevano di fronte e giungere a identificare il suo nodo nella difficoltà, da parte dell'attuale struttura della facoltà di lettere, ad accogliere un organismo di studi cinematografici veramente efficace.*

E' esatta questa conclusione? A nostro avviso si. E vorremmo sottolineare il fatto che essa implica, oltre a un giudizio difficilmente contestabile sulle insufficienze di fondo dell'odierna organizzazione delle facoltà umanistiche, una consapevolezza molto seria di quelli che devono essere i requisiti di uno studio del cinema degno di figurar tra le discipline « classiche » della nostra cultura. Il frutto di tale consapevolezza, che equivale oltretutto al riconoscimento autocritico di quanto vi poteva essere fino a

ieri di prematuro nelle rivendicazioni dei C.U.C., è appunto la proposta finale che sopra abbiamo ricordato: una proposta che sebbene possa apparire all'impazienza di alcuni dilatoria e quindi poco stringente, si rivela a un esame approfondito come la più realistica e di probabile successo — la sola capace, in una parola, di fissare le condizioni concrete perchè il problema venga risolto in modo effettivo e non soltanto nominale o onorifico.

Il Convegno ha anche trattato ampiamente, una volta posto l'obiettivo dell'istituto di cinema in collegamento con la riforma organizzativa della facoltà di lettere, la questione del come operare per facilitarne ed accelerarne la realizzazione. Qui è stata di grande aiuto, com'era prevedibile, l'esperienza del C.U.C. di Trieste, dove esiste e fruttifica da un anno a questa parte un Istituto studentesco del cinema in cui si può già riconoscere, sia pure allo stato embrionale, un esempio concreto di quello che potrebbe essere domani l'auspicato istituto universitario. L'iniziativa del C.U.C. triestino — e questo torna tutto a suo onore — è stata un'iniziativa autonoma. Resta nondimeno da segnalare come uno dei meriti del Convegno quello di avere scelto come linea di azione futura non la polemica agitatoria in attesa dei provvedimenti dall'alto, bensì la generalizzazione fattiva, ovunque sarà possibile, di iniziative analoghe a quella di Trieste. Non esitiamo a dire che con questa scelta i C.U.C. hanno dato la prova migliore della loro maturità. L'esperienza che essi potranno raccogliere ponendosi senza indugi sul piano delle realizzazioni pratiche e con essa il lavoro del comitato di studio che molto opportunamente è stato previsto nella mozione finale del Convegno, riusciranno con ogni probabilità a documentare in modo decisivo la giustezza dei loro propositi. Il resto verrà da sè e — tale almeno è il nostro augurio — in un tempo ormai abbastanza prossimo.

M. M.

I film

The Bridge on the River Kwai
(Il ponte sul fiume Kwai)

Regia: David Lean.

Soggetto: dal romanzo omonimo di Pierre Boulle. **Sceneggiatura:** Pierre Boulle (informazioni non ufficiali danno come autori della sceneggiatura Carl Foreman e Michael Wilson). **Fotografia** (Technicolor, Cinemascope): Jack Hildyard. **Musica:** Malcom Arnold. **Scenografia:** Donald M. Ashton. **Montaggio:** Peter Taylor.

Interpreti e personaggi: Alec Guinness (col. Nicholson), William Holden (Shears), Jack Hawkins (magg. Warden), Sessue Hayakawa (col. Saito), James Donald (magg. medico Clipton), Geoffrey Horne (ten. Joyce), Andre Morell (col. Green), Peter Williams (cap. Reeves), John Boxer (magg. Hughes), Percy Herbert (Grogan), Harold Goodwin (Baker), Ann Sears (una infermiera), Henry Okawa (cap. Kanematsu), K. Katsumoto (ten. Miura), M. R. B. Chakrabandhu (Yai), Vilaiwan Seeboonreaung, Ngamta Suphapshong, Javanart Punynchoti, Kannibar Dowkle (le ragazze siamesi).

Produzione: Sam Spiegel per la Horizon. **Origine:** U.S.A., 1957. **Distribuzione:** Columbia-Ceiad.

Molti giudizi di critici americani ed europei a proposito di *Il ponte sul fiume Kwai* sono improntati a una certa perplessità. André Bazin, che ha scritto sul film un acuto saggio, fa esplicitamente riferimento a questa situazione: enorme lancio pubblicitario da una parte, con i relativi ditirambi dei giornalisti più impressionabili, e per contropartita una notevole freddezza nei recensori autorevoli. I sette premi Oscar che il film ha vinto non hanno certo contribuito a dissipare l'equivoco.

Il ponte sul fiume Kwai è il realtà il primo film da due milioni di dollari che si stacca nettamente dai canoni della produzione « mammouth ». Finora il cinema serio si era quasi sempre manifestato a livello dei bassi preventivi, che favoriscono le iniziative ambiziose. Meno quattrini si arrischiano, più è agevole tentare qualcosa di nuovo. Ma l'industria cinematografica sta attraversando in questi anni una profonda trasformazione: le vecchie regole, alla prova dei fatti, si rivelano insufficienti; il pubblico, viziato e insieme saturato dalla TV, dà chiari segni di impazienza; il gusto, sembra orientato nel complesso, verso una produzione meno superficiale. Questo ha capito Sam Spiegel, un impresario fuori del comune che ha all'attivo film come *Destino su Manhattan*, *Lo straniero*, *Stanotte sorgerà il sole*, *La « Regina d'Africa »*, *Fronte del porto*, *Un uomo sbagliato*. Spiegel, un ebreo polacco di educazione mitteleuropea, forte di un'esperienza trentennale nello « show-businness » americano, ha inaugurato con *Il ponte sul fiume Kwai* una nuova formula: il film di

idee innestato sull'arco di un grande spettacolo. L'esperimento, perfettamente riuscito come dimostra il suo successo artistico e commerciale, ci sembra molto interessante e ricco di promesse per l'avvenire del cinema.

Non è il caso, insomma, di coltivare il complesso dell'Oscar parlando del film di Sam Spiegel. C'è da rallegrarsi, se mai, che la scelta della « Academy of Motion Picture Arts and Sciences » sia caduta coraggiosamente sopra un'opera controversa e difficile. Perchè, dunque, la critica si è mostrata diffidente? Che cosa c'è in questo film da provocare in chi lo deve giudicare una certa ostilità? Hanno sbagliato Spiegel e David Lean o sbaglia la critica?

Per conto nostro, non abbiamo dubbi: sbaglia la critica. Possiamo fare questo discorso francamente, perchè in parte riguarda anche noi. La critica si è guastata il palato a furia di far la faccia feroce; da anni ci siamo abituati al cinema didascalico, pretendiamo grossolanamente dai film delle tesi e delle dimostrazioni, tutta una geometria ideologica con teoremi molto precisi. I tempi ci hanno spinto verso una forma di « engagement » continuo: e non ce ne lamentiamo, anzi. Ma il rischio che si corre è quello di smarrire il senso della molteplicità di strade che può imboccare la creazione artistica. Siamo in parecchi a tendere magari inconsciamente verso un cinema-manifesto: e perfino gli avversari di un tale modo d'intendere la critica (gli ultimi cultori dell'avanguardia, dell'irrazionalismo estetico e dell'escapismo) sembrano ossessionati dalle ragioni della parte opposta, nè offrono la possibilità di un autentico dibattito. Non portano, cioè, *altre* idee, ma le stesse idee viste in uno specchio deformante. Senza contare che il gusto del cinema-manifesto è nato da opere che non gli somigliano affatto: nei grandi filmi di guerra di Rossellini non c'è nessun impegno dimostrativo, non c'è a priori una vera costruzione ideologica; il significato balza fuori dai fatti, spontaneamente.

Oggi, invece, la critica pretende la denuncia a chiare lettere, il « pamphlet », il comizio cinematografico. Capita perciò di leggere che *Il ponte sul fiume Kwai* è un film equivoco perchè imperniato sulla figura di un ufficiale di carriera britannico, illustrato nei vizi e nelle virtù. Si è letto addirittura che il colonnello Nicholson costituirebbe un'esaltazione del militarismo britannico, proprio nel senso kiplinghiano della vecchia canzone imperialista « Paint another red patch on the map ». La critica, scrivendo di queste cose, dimostra di avere la coda di paglia. Il pubblico, dal canto suo, reagisce in modo opposto; quando il colonnello Nicholson scopre che il ponte è minato e mette in allarme i giapponesi, capita spesso che gli spettatori comincino a gridare: « Imbecille! ». Giudizio irrispettoso, ma tutto sommato pertinente, al quale ogni comune spettatore del film arriva dopo due ore e mezzo di proiezione, attraverso l'analisi obiettiva e approfondita del carattere di un personaggio e un « suspense » (il ponte salta o non salta?) che assume nella sua magistrale dosatura un significato niente affatto epidermico.

Perchè il cinema moderno dovrebbe ridurre i suoi caratteri al livello del teatro dei burattini? Perchè a ogni mancanza dovrebbe immediatamente seguire la relativa pu-

nizione, e a ogni merito accompagnarsi un premio? Sono passati gli anni del cattivo vestito di nero: quel tipo di mitologia non interessa più nessuno, la distinzione buono-cattivo non riesce più a mandare avanti lo spettacolo. Interessa, invece, che sullo schermo si rispecchi qualcosa della nostra realtà, in modo che il film diventi un contributo alla nostra esperienza, una conferma o il seme di un dubbio. Nicholson, per esempio, è un personaggio attivo, dialettistico. Pone dei problemi, sollecita la nostra simpatia, provoca un giudizio; come accade nei rapporti fra esseri umani, ci sorprende addirittura. Perchè nel cinema un uomo coraggioso non può essere anche stupido, come accade nella vita? Alec Guinness ha dichiarato, con l'onestà che contraddistingue i grandi attori, di aver interpretato controvoglia questo personaggio. Comprendiamo benissimo i suoi scrupoli: spezzettata nelle diverse scene disposte secondo l'ordine alogico del piano di lavorazione, la figura di Nicholson dev'essere apparsa a Guinness assai difficile da capire Proprio per questo è più grande il merito dell'attore, che ha saputo ridurre a unità tanti aspetti diversi e sconcertanti: il potente ritratto psicologico sul quale si regge *Il ponte sul fiume Kwai* sta insieme perchè Guinness ha intonato ogni minimo particolare a una visione complessiva decisamente anticonformista. Nel suo lavoro di costruzione del carattere sta il pregio maggiore di un film che in sintesi si potrebbe definire: un personaggio che si realizza nel racconto, attraverso uno sviluppo insieme critico e poetico, suscitando volta a volta curiosità, ammirazione, odio e pietà.

Pierre Boulle, l'autore del romanzo dal quale alcuni misteriosi sceneggiatori (si parla fra gli altri di Carl Foreman e di Michael Wilson, due scrittori sulla «lista nera» di Hollywood) hanno tratto a suo nome il copione del film, ha dichiarato che il dramma di Nicholson gli venne ispirato dal comportamento di certi alti ufficiali francesi fedeli a Pétain: essi non esitarono a ordinare il fuoco contro i «ribelli» di De Gaulle, dando esca in tal modo a una guerra fratricida e macchiandosi di tradimento. Lo scrittore, che non è certo dei più interessanti, ha scelto un travestimento kiplinghiano per l'ufficiale traditore, nell'intento di non urtare la sensibilità dei propri connazionali. Ma nel film (che dilata in un metraggio inconsueto le centocinquanta paginette del romanzo) non è più questione di travestimento: Nicholson è britannico dal berretto alla punta delle scarpe, kiplinghiano per natura e non per elezione. Il tradimento, del resto, non è più il tema centrale del film. Fino a pochi minuti dalla conclusione, lo spettatore non sa ancora quale partito prendere. ha visto un ufficiale inglese, prigioniero dei giapponesi, resistere eroicamente alle torture per sostenere una ragione di principio; l'ha visto imporsi all'ammirazione del nemico per l'imperturbabile bravura con cui ha organizzato il lavoro dei suoi uomini, la costruzione di un ponte; lo vede, infine, faccia a faccia con un un ex compagno di prigionia, un americano evaso (William Holden), che torna con un «commando» per far saltare il ponte. Il primo movimento psicologico dell'ufficiale britannico è in difesa del ponte da lui costruito. Così la guerra distrugge,

negli uomini, il senso della realtà, proponendo a ciascuno, con la perentorietà di un imperativo morale, una serie di falsi scopi, di obiettivi inutili. Di qui le due storie parallele: la storia di Nicholson, che costrüisce, e la storia del « commando » che attraversa la giungla per distruggere. Da una parte e dall'altra, gli uomini sono animati dalla stessa fedeltà alle regole dell'onore, vestono la medesima divisa e lavorano per uno scopo opposto. Il peso moralizzatore del film sta nel personaggio dell'americano, che fa da punto di congiunzione delle due vicende: e il giudizio degli autori è tutto nella smorfia di disgusto sul volto di William Holden sporco di nerofumo, quando esce dall'acqua del fiume Kwai e si trova di fronte l'attonito Nicholson.

Ogni particolare di questo film ha il suo riflesso, e il suo significato, nella psicologia di Nicholson. Anche Saito il comandante giapponese, rappresenta una piccola sorpresa. Non è un personaggio di grande rilievo: sembra, nella prima parte, il solito aguzzino, un giapponese non molto diverso dai « gambestorte » dei vecchi film di propaganda. Poco a poco, invece, scopriamo in lui una specie di Nicholson orientale: il dialogo fra i due ufficiali sul ponte, al tramonto, quando si aprono alle confidenze reciproche dopo aver lottato con tanto accanimento l'uno contro l'altro, sembra davvero un incontro fra vecchi samurai, stanchi e vagamente dubbiosi sulla necessità di restare al mondo. E' un episodio poetico, percorso da un'aura di « Götterdämmerung » che suggerisce un suggestivo accostamento con i dialoghi fra Stroheim e Fresnay ne *La grande illusione* (e, in questo caso, anche un paragone Holden-Gabin potrebbe reggere). Come Saito, Nicholson si batte sempre per una causa sbagliata: quando resiste alle torture, lo fa per una ragione di principio per lo meno ridicola nel cuore della giungla; quando accetta di costruire il ponte, lavora contro gli interessi del Paese che crede di servire fedelmente. Alec Guinness l'ha disegnato, con impietosità non disgiunta da una forma paradossale di simpatia, come il tipico rappresentante di una mentalità decrepita, di un mondo avviato alla crisi estrema. Non neghiamo che per la sua tavolozza abbia tratto colori e suggestioni da Kipling: ma l'accostamento a questo autore è puramente strumentale. Il tono del film può essere invece definito come vagamente hemingwayano: non tanto per l'immagine del ponte (che deriva senza dubbio da *Per chi suona la campana*), ma per quell'essere *nella guerra* che è la caratteristica dei personaggi, per quell'arrivare a conclusioni umanitarie (la condanna dell'alienazione di ogni personalità nella guerra) attraverso metodi indiretti.

Deve scandalizzarci il fatto che *Il ponte sul fiume Kwai* sia anche un bel film d'avventure? Cerchiamo di non essere più tetri del necessario, di non scambiare la seriosità con la serietà vera. Nella formula spettacolare di Spiegel non hanno trovato posto, del resto, eccessive concessioni. Nicholson fa saltare il ponte all'ultimo minuto, è vero: ma stramazzando esamine sul detonatore, cioè inconsciamente e contro la propria volontà; e questo potrebbe essere l'ultimo tocco al suo ritratto di eroe inutile. Molti hanno trovato da dire contro le giovani e belle indigene che accompagnano la spedizione del « comman-

do » attraverso la giungla; e a questi si può rispondere con l'osservazione finissima di Bazin, che la presenza di queste donne rende ancora più amaro il destino dei morituri.

Dell'impegno di *Il ponte sul fiume Kwai* bisogna dar atto a David Lean, un regista che attende da tempo una precisa definizione. Tecnico prestigioso e psicologo finissimo, Lean non è un creatore: appartiene, probabilmente, al genere più raffinato dei realizzatori, come dimostrano *Breve incontro* e i film dickensiani. Qui è l'uomo giusto al posto giusto: un regista americano non avrebbe avuto altrettanta cura delle rifiniture, nè avrebbe evitato con pari disinvoltura i trabocchetti dello spettacolarismo generico; ma soprattutto non avrebbe saputo sostenere così attentamente il gioco complesso e rischioso di Alec Guinness. Fra le costanti riscontrabili nell'opera di Lean, attraverso l'eclettismo spesso dispersivo di questo direttore, è un « sesto senso » del commento musicale (pensiamo al concerto di Rachmaninov che accompagna *Breve incontro*: romantico in ritardo e borghese fino al midollo, un accostamento magistrale): nel finale di *Il ponte sul fiume Kwai*, la ripresa della marcetta « Colonel Bogey », fischiata dagli inglesi all'inaugurazione del ponte, crea un potente effetto emotivo e celebra degnamente la follia di Nicholson.

A parte i meriti del produttore e del regista, il film si impone come un successo di « équipe »; lo dimostrano gli Oscar che ha saputo raccogliere, destinati ai vari collaboratori. Vale la pena di riflettere anche su questo aspetto di un'opera che, piaccia o meno, è certamente un esempio di cinema maturo.

TULLIO KEZICH

Altri film

Sayonara
(Sayonara)

Regia: Joshua Logan - **sogg.:** da un racconto di J.A. Michener - **scenegg.:** Paul Osborne - **fot.** (in Technirama e Technicolor): Ellsworth Fredericks - **musica:** Franz Waxman (canzone « Sayonara » di Irving Berlin) - **scenogr.:** Ted Haworth - **mont.:** Arthur P. Schmidt, Philip W. Anderson - **interpreti:** Marlon Brando (maggiore Lloyd « Asso » Gruver), Miiko Taka (Hana-ogi), Red Buttons (Joe Kelly), Patricia Owens (Eileen Webster), Miyoshi Umeki (Katsumi), Martha Scott (la signora Webster), Kent Smith (gen. Webster), Ricardo Montalban (Nakamura), James Garner (Bailey), Douglas Watson (col. Crawford), Reiko Kuba (Fumiko), Soo Yong (Teruko San) e le Shochiku Kagekidan Girls - **produz.:** William Goetz per la Warner Bros. - **origine:** U.S.A., 1957 - **distr.:** Warner Bros.

Peyton Place
(I peccatori di Peyton)

Regia: Mark Robson - **sogg.:** dal romanzo omonimo di Grace Metalious - **scenegg.:** John Michael Hayes - **fot.** (Cinemascope, colore De Luxe): William C. Mallor - **musica:** Franz Waxman - **scenogr.:** Lyle R. Wheeler - **mont.:** David Bretherton - **interpreti:** Lana Turner (Constance Mackenzie), Lee Philips (Michael Rossi), Diane Varsi (Allison Mackenzie), Hope Lange (Selena Cross), Lloyd Nolan (dott. Matthew Swain), Betty Field (Nellie Cross), Arthur Kennedy (Lucas Cross), Barry Coe (Rodney Harrington), Russ Tamblyn (Norman Page), Terry Moore (Betty Anderson), Mildred Dunnock (Miss Thornton), Leon Ames (Leslie Harrington), Scotty Morrow (Joey Cross), David Nelson (Ted Carter), William Lundmark (Paul Cross), Erin O'Brien Moore (Mrs. Page), Staats Cotsworth (Charles Partridge), Peg Hillias (Marion Partridge), Robert Harris (Seth Bushwell), Alan Reed Jr. (Matt Portero), Steffie Sidney (Kathy Ellsworth), Kip Kling (Pee Wee Elliot), Tami Connor (Margie) - **produz.:** Jerry Wald per la 20th Century Fox - **origine:** U.S.A., 1957 - **distr.:** 20th Century Fox.

Alla popolazione nipponica del dopoguerra, i vincitori americani del regime di occupazione non intendono offrire « qualcosa che vale » in cambio dell'eventuale rinuncia ad una tradizione e ad un secolare passo di vita. La cordialità è voluta e incoraggiata dai comandi militari di Tokio, ma entro limiti ben precisi, oltre i quali non vi dev'essere più posto per alcun riconoscimento. Si tratta dell'attrito fra due forme d'isolazionismo che temono le reciproche insidie e non intendono scendere a patteggiamenti; al fondo

di entrambe il recondito virus del razzismo si scava, forse inavvertitamente, la sua strada.

Dalle conseguenze pratiche a tale stato di cose il romanziere ed ex corrispondente di guerra James A. Michener ha tratto la base per « Sayonara », uno dei suoi diversi volumi sulle personali esperienze d'Asia, scritti di solito senza troppi peli sulla penna. « Sayonara », ambientato al tempo del conflitto coreano, parla appunto di due casi della vietata « fraternizzazione » sentimentale tra statunitensi e giapponesi; e quando Michener, nel libro e nel film, ci fa sapere che ad onta delle restrizioni vi sono stati fino al 1951 oltre diecimila matrimoni tra militari occupanti e donne indigene, non inventa una cifra qualsiasi ma cita un dato anagrafico che da sè solo rivela l'importanza e l'estensione del fenomeno. Dopo quella data, nuove disposizioni hanno mitigato i divieti e i provvedimenti punitivi per coloro che si rendevano colpevoli di siffatta infrazione. Ma all'epoca della Corea la campagna contro le spose di guerra nipponiche era al suo acume e causava, a volte, degli episodi tragici. Michener non nasconde di aver attinto a fatti autentici per la stesura del suo romanzo.

L'intimità con una ragazza giapponese, se tollerata nella bassa forza, diventava addirittura ragione di scandalo se veniva a coinvolgere qualche pezzo grosso dell'esercito. E' quanto accade ad un pluridecorato di Corea, puro prodotto di West Point e praticamente intoccabile per gli eroici trascorsi, allorchè è trasferito in Giappone, dichiaratamente per ragioni di riposo, ma in realtà per ordine di un generale che mira a fargli sposare la sua figliola. L'aviatore in licenza s'innamora invece, a colpo di fulmine, di una graziosa figlia delle isole, prima ballerina in un grande teatro; e decide di sposarla contro ogni tabù, contro il volere dei superiori, della famiglia e delle costumanze giapponesi. Il timore di uno scandalo di larga risonanza induce allora i papaveri gallonati ad un drastico provvedimento. Viene stabilito il rimpatrio immediato di tutti i militari sposati con donne del luogo, in modo da dividere irreparabilmente le neocostituite famiglie, giacchè l'entrata in America delle spose di razza diversa è vietata per legge. Si spera che l'ulteriore giro di vite circoscriva i matrimoni misti. Ma ne segue un dramma. Un sergente pilota, da poco sposato con una ragazza di Kobe, piuttosto di lasciare la casa e di separarsi dalla donna preferisce ucciderla e uccidersi. Il fatto spinge l'ufficiale alla risoluzione definitiva: sposerà la ballerina a dispetto di tutti e dirà « sayonara », cioè addio, all'uniforme e alla carriera nell'esercito.

In patria, il film di Joshua Logan è entrato subito nella generale considerazione (alla vigilia della consegna degli Oscar molti lo ritenevano il favorito in linea assoluta) e ha conquistato i favori del pubblico, con un successo che ora si sta rinnovando sul piano commerciale anche da noi. Il che non stupisce, perchè *Sayonara* concilia con vera maestria i dettami dello spettacolo di vaste proporzioni con le esigenze di un moderno cinema problematico, imperniato su temi attuali di concreto interesse umano e sociale. Le pregiudiziali della razza diversa, dei differenti concetti del vivere e dell'agire, le implicazioni psicologiche di un'unione per tanti versi difficile e sconsigliabile, sono risolte da Logan con un assetto ampio e pittoresco, in cui predominano i toni dolci e le colorazioni delicate: chiara antitesi della polemica portata con violenza dai registi più in voga del momento. Qui anche i brani più amari vengono filtrati con grazia attraverso illuminazioni quiete, trasparenti e musicali, nelle quali non è difficile ritrovare in Logan l'uomo di Broadway sotto quello di Hollywood. E' probabile che il processo di « orientalizzazione » del maggiore pilota si attenga solo alle più comode lusinghe turistiche, trascurando o sottacendo i fondi misteriosi della metamorfosi in cui vecchia magia, suggestioni sensuali e stanchezza della propria personalità si mischiano indissolubilmente (un solo film era riuscito a dare con qualche persuasività un barlume del pauroso incontro Est-Ovest in chiave paesaggistica e coloristica, *Black Narcissus* - Narciso nero, 1947). Ma anche così, certe scene dello spettacolo classico giapponese, le recite del Kabuki, i teatri dei fantocci e così via sono riportate con gusto equilibrato. Indubbiamente, giudicando dai pochi film di produzione nipponica che ci è stato dato di vedere, il rituale storico e culturale dei fatti d'arte di quella Nazione è assai più complesso; ma in *Sayonara* un tentativo di approfondimento sarebbe riuscito arduo e probabilmente nefasto.

Marlon Brando ha affrontato la parte con totale possesso del personaggio; co-

m'è sua prerogativa. Miiko Taka è graziosa, con qualche ritocco occidentale che la rende più attraente ai nostri occhi, ma che forse incide sul suo temperamento.

In *Sayonara* abbiamo degli americani all'estero. In *Peyton Place*, li ritroviamo in casa loro, in un villaggio del New England, con una facciata da copertina di rivista e un assortimento di turpitudini varie sottobanco. Per descriverne il maggior numero possibile, l'autrice del romanzo Grace Metalious e il regista del film Mark Robson saltellano di qua e di là instancabilmente, con una solerzia che non evita loro, dopo un po' di tempo, di somigliare ai maldicenti bollati dal soggetto, che fanno professione di pettegolezzo senza curarsi d'appurare dove sia l'autentico capo dei vari fili, e perchè questi siano tanto intricati. Il film in ciò è anche meno preciso del romanzo, perchè il bisogno di sempre nuovi avvenimenti e parecchie cancellature derivanti dalle pagine scabrose lo inducono più spesso a premere l'acceleratore e a scappare avanti senza guardare chi ha investito. C'è in questo sistema di fare un film (non nuovo, naturalmente) un principio di congestione, un indizio di disordine. Una volta — prescindendo dalle qualità artistiche del soggetto, facendone solo una questione di misura narrativa — un personaggio come quello di Lana Turner avrebbe avuto, a Hollywood, l'onore di un film tutto per sè. Ora lo troviamo commisto ad altri sette intrecci. Una produzione cinematografica che assume sempre meglio le forme del « digest » denota senza dubbio impazienza, indecisione e preoccupazione.

Il testo malevolo e in apparenza « audace » della Metalious non tocca in realtà nessuna corda sensibile. Somiglia un poco a quei « numeri unici » d'università, interessanti soltanto per coloro che conoscono personalmente i personaggi corrispondenti, ma negati a qualsiasi ampliamento del discorso. Nei film l'ansia di attivizzare al massimo la materia scompone ancora di più i dubbi valori originali; e dalla difformità dei temi non esce neppure un disegno compatto dell'ambiente, del centro civico in cui i protagonisti si muovono. *Peyton Place* è diretto da Mark Robson abbastanza pacificamente, anche là dove l'argomento sfrigola un po'. Attori buoni se ne trovano sia tra i giovanissimi (Hope Lange, Diane Varsi) sia tra i meno giovani (Arthur Kennedy, Lloyd Nolan).

TINO RANIERI

A Farewell to Arms
(Addio alle armi)

Regia: Charles Vidor - **sogg.:** dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway - **scenegg.:** Ben Hecht - **fot.** (De Luxe Color, Cinemascope): Piero Portalupi, Oswald Morris - **musica:** Mario Nascimbene - **scenogr.:** Veniero Colasanti, Alfred Junge, Gastone Medin, Mario Garbuglia - **cost.:** Veniero Colasanti - **mont.:** John Foley, Gerard J. Wilson - **interpreti:** Rock Hudson (ten. Frederick Henry), Jennifer Jones (Catherine Barkley), Vittorio De Sica (magg. Rinaldi), Alberto Sordi (P. Galli), Kurt Kasznar (Bonello), Leopoldo Trieste (Passini), Franco Interlenghi (Aymo), José Nieto (magg. Stampi), Georges Bréhat (capitano Bassi), Joan Shawlee (infermiera dai capelli rossi), Diana King (una infermiera), Umberto Sacripante (autista dell'auto-ambulanza), Guido Martufi (boy scout), Memmo Carotenuto (Nino, il portinaio dell'ospedale), Mercedes McCambridge (miss Van Campen), Elaine Stritch (Helen Ferguson), Victor Francen (col. medico Valentini), Guidarino Guidi (medico civile), Enzo Fiermonte (uff. dei carabinieri), Alex Revides (altro uff. dei carabinieri), Patrik Crean (ten. medico), Alberto D'Amario (spia tedesca), Peter Meersman (magg. accusatore), Stephen Garret (capitano difensore), Luigi Barzini, jr. (presidente tribunale militare), Eduard Linkers (ten. Zinnermann), Johanna Hofer (signora Zinnermann), Oscar Homolka (dott. Emerich) Clelia Matania (parrucchiera), Eva Kotthaus (prima infermiera di Catherine), Gisella Mathews (seconda infermiera di Catherine), Carlo Hintermann, Tiberio Mitri, Vittorio Iannitti, Carlo Licari, Gemma Bolognesi, Peter Illing, Ina Centrone, Giacomo Rossi-Stuart, Carlo Pedersoli, Antonio La Raina, Michaela Giustiniani, Margherita Horowitz - **produz.:** David O. Selznick per la 20th Century Fox - **origine:** U.S.A., 1957 - **distr.:** 20th Century Fox.

Che cosa abbia rappresentato « Addio alle armi » per le nostre generazioni, nessuno forse ha detto meglio e più semplicemente di Giaime Pintor: « ... il primo sicuro esempio di come l'uomo solo possa ottenere la liberazione da un costume ormai scaduto, sottrarsi con le proprie energie alle imboscate della storia ». Proibito dai fascisti, il romanzo ci arrivò fra le mani quando più ne avevamo bisogno, nella confusa atmosfera dell'immediato dopoguerra. Vi scoprimmo non soltanto la conferma del grande scrittore che avevamo intravisto nell'« Americana » di Vittorini, ma una sicura lezione di vita. Questo è un discorso sommario, non pretendiamo di sostituirci al critico letterario nella valutazione di un classico: vogliamo solo dire che Hemingway fu per noi un antidoto alla retorica, un provvidenziale richiamo alla realtà dell'uomo e ai rischi del suo destino.

La testimonianza del tenente Frederick

Henry sulla guerra del '15 si inseriva nella tragedia che avevamo appena finito di vivere: eravamo tutti reduci da una nuova Caporetto e ciascuno di noi aveva provato il sentimento di esaltato disgusto che domina il romanzo di Hemingway. Ne potevamo controllare l'attendibilità con la misura della nostra esperienza. Fu un incontro rasserenante: perché « Addio alle armi » non è affatto un libro disperato, ma soffuso di nobile malinconia. Indipendentemente dal suo notevole valore d'arte, possiamo considerarlo fra le opere capitali del nostro tempo: o almeno lo fu, per noi e per molti altri, in un preciso momento, e continua a essere di buona compagnia quando di tanto in tanto torniamo alle sue pagine.

Il film che David O. Selznick ha tratto da « Addio alle armi » sembra inventato da un nemico del cinema americano; o da uno scrittore come West, Schulberg o Mailer, fra quelli che hanno bollato a fuoco Hollywood come quinta colonna dell'ignoranza nel mondo. Nell'acquistare i diritti del libro, il produttore ha comperato soltanto un'etichetta per una storia d'amore in tempo di guerra. Il pretesto per un « veicolo » (come si dice in gergo hollywoodiano) al fascino sfiorito di Jennifer Jones, sulla falsariga di *L'amore è una cosa meravigliosa*. « Army Is a Many Splendored Thing »: il feroce *calembour* non è nostro, ma di Ben Hecht, lo sceneggiatore del film; ed è sufficiente a dare una idea del suo lavoro.

Hecht si è servito della riduzione teatrale di Lawrence Stallings (che andò in scena il 22 ottobre 1930 al National Theatre di New York, con Glenn Anders e Elissa Landi): a giudicare da quanto ne scrissero i critici, non ha scelto un buon modello. In ogni modo, i tabù in mezzo ai quali ha dovuto muoversi lo sceneggiatore erano troppi: sentimentali (Jennifer Jones), politici (gli italiani a Caporetto) e morali (i protagonistri si amano e hanno un figlio senza essere marito e moglie). Non poteva uscirne che un compromesso insulso. John Huston lo capì in tempo e abbandonò la regia del film; Charles Vidor, che non aveva da perdere una reputazione di regista intelligente, accettò l'ingrato compito: ma, a giudicare dai risultati, dev'essere stato un duro pane anche per lui.

La serie interminabile di immagini che Vidor è riuscito a mettere insieme non è neppure un *Addio alle armi* a fumetti; è appena una versione, diluita e arbitraria, di alcuni fatti contenuti nel romanzo. A parte i volti sbozzati nel legno dei nostri alpini e il motivo di un canto popolare friulano che percorre il commento musicale di Nascimbene, non c'è ombra di verità nel film. La rievocazione ambientale corre sul filo dell'improprietà: i protagonisti indossano costumi senza storia, come i loro volti. Nemmeno per una satira del romanzo di Hemingway, del resto, si sarebbero potuti scegliere interpreti così clamorosamente inadatti: Rock Hudson è perfettamente spaesato nella parte stendhaliana del protagonista; la Jones non assomiglia nè di dentro nè di fuori a Catherine Barkley (« era alta... era bionda, aveva la pelle abbronzata e gli occhi grigi ») e ne dà una versione in chiave di nevrastenia; De Sica ha trent'anni di troppo per interpretare Rinaldi e recita come stesse facendo, alternativamente, « L'allegro squadrone » e « La fiammata » di Kistemaekers; il cappellano abruzzese parla il romanesco di Alberto Sordi.

Sono anni che non si vedeva un film progettato così chiaramente *contro* la cultura. Selznick si è messo d'impegno ad avvilire ogni aspetto del romanzo di Hemingway: e dal disastro, come rottami in un naufragio, affiorano un diffuso senso di volgarità, una sensualità malsana, un compiacimento ripugnante per le tinte forti e addirittura alcune notazioni umoristiche del tutto fuori posto. E' proprio come quando un ragazzo immaturo si butta a leggere sottobanco certi autori soltanto per le parolacce.

T. Kezich

Les Girls
(Les Girls)

Regìa: George Cukor - **sogg.:** Vera Caspary dal romanzo omonimo - **scenegg.:** John Patrick - **fot.** (Cinemascope, colore De Luxe): Robert Surtees - **musica:** Cole Porter - **scenogr.:** William A. Horning, Gene Allen - **cost.** Ony Kelly - **mont.:** Ferris Webster - **interpreti:** Gene Kelly (Barry Nichols), Mitzi Gaynor (Joy), Kay Kendall (Lady Wren), Taina Elg (Angèle), Jacques Bergerac, Leslie Phillips - **prod.:** Sol C. Siegel per la M.G.M. - **origine:** U.S.A., 1957 - **distr.:** M.G.M.

La relatività sul terreno del « musical », questa la proposta del film *Les Girls* che trasporta uno spettacolo di varietà in tribunale, e un processo tra le quinte della rivista, offrendo in più al finale un dubbio agli attenti spettatori

affinchè si dilettino a rispondere « ciascuno a suo modo ». Ecco perchè l'ammiccante ed ambizioso film di George Cukor, servito nella zona musicale e coreografica da credenziali assai valide come il contributo del musicista Cole Porter e del duttile ballerino Gene Kelly, vuol attingere un divertimento più ampio e spaziare in un intrigo rarefatto, vagamente canzonatorio e intimidatorio, in cui si affaccia al pubblico l'interrogativo di un nome preoccupante: Pirandello?

Non è necessario guardare tanto in alto per trovare giustificazione all'intreccio di *Les Girls*. Ma il richiamo viene scaltramente sollecitato dai realizzatori con il malizioso accavallarsi di verità contrastanti in alcune deposizioni sul presunto assassinio di una ballerina avvenuto nel corso di una « tournée » internazionale. Qual'è la verità vera, dato che l'una smentisce l'altra e tutte si avvicendano con garbo e plausibilità? Anche il gioco dell'incertezza viene condotto a ritmo di danza, mentre pittoreschi « flashbacks » evocano i vari punti di vista dei testimoni, con l'inserto di numeri ballati e cantati. Dal che il sovrapporsi dei generi e delle sensazioni. Ma su alcuni punti basilari conviene forse fornire qualche spiegazione supplementare.

Va detto intanto — a tutto merito del regista Cukor — che si tratta d'un film chiaro, raccontato limpidamente e con pregevole sensibilità cinematografica. Le premesse contrastanti cui abbiamo accennato, la deliberata contaminazione, anche i quesiti falsamente cerebrali non formano groviglio, non appesantiscono lo sviluppo dell'azione. Tutto è doverosamente funzionale. L'impressione dello scherzo giocato al pubblico risulta appunto dalla grande pulizia formale e — anche — dalla precisa intesa di recitazione fra le tre interpreti femminili, che si completano gradevolmente. Uno scherzo sì, un « bluff » no; *Les Girls* lascia incuriositi ma non defraudati. E Pirandello, o la vitrea metafisica di *Rashomon* (Rashomon, 1951) cui altri si sono riferiti, stanno naturalmente altrove, ad un livello al quale lo scherzo non è più possibile. L'origine del film è semplicemente nel capriccio della scrittrice Vera Caspary, già autrice, non dimentichiamolo, di diversi rimarchevoli « gialli » e sceneggiatrice fra l'altro di quell'amabile *A Letter to Three Wives* (Lettera a tre mogli, 1949) che pure traeva tutta la sua energia da un sospetto continuamente palleggiato fra tre donne.

C'è un'altra cosa da osservare. A una ricetta composita come questa di *Les Girls* viene spontaneo di chiedere il perchè. Perchè *Les Girls* non è soltanto un film rivista? A noi pare che la risposta non sia arrogante nè snobistica. Al contrario. Non si deve cercare nell'esperimento (non ripetibile d'altronde senza danno) una sfida allo spettatore, un nascosto rimprovero alla sua eccessiva adattabilità. E' più facile che l'intensificazione degli intrecci sia una conseguenza diretta e commerciale delle rinnovate esigenze cinematografiche di fronte al Cinemascope e al grande spettacolo, specialmente in tempo di crisi. In altre parole, è sempre più visibile la sfiducia dei produttori per « una sola trama per un solo film ». Non a caso le pellicole a storie parallele, a due e tre azioni contemporanee si stanno moltiplicando: un processo di rinforzo, di super-utilizzazione dello schermo largo, che sta diventando una formula. Se la formula sia valida è difficile dirlo per ora. Ma i tentativi lasciano intendere un'evoluzione molto importante, che trascende la portata commerciale e che tocca probabilmente la necessità di un ridimensionamento totale dello spettacolo cinematografico, in più o in meno, in estensione o in concentrazione, a seconda della trasformazione dei gusti del pubblico. Il discorso sarebbe lungo e anche prematuro, dato che l'assestamento sta appena cominciando.

Il vecchio Cukor, intanto, era l'uomo tagliato per sondare piacevolmente in tal senso. Conosciamo la sua tecnica nel disporre drammaticamente del Cinemascope (*A Star Is Born* - E' nata una stella, 1955) e nell'usare il « colore in movimento », specie in un soggetto che si svolga tra le quinte di uno spettacolo: in grazia sua il costumista di *Les Girls* Orry Kelly ha vinto l'Oscar. Inoltre Cukor è il regista ideale per film « di donne ». Infatti, se Gene Kelly non dice gran che di nuovo nel personaggio dell'artista affascinante, sfrontato e arrivista, le tre Girls sono ammirevoli: l'inglese Kay Kendall, la più brava del terzetto, in un alone di pungente istrioneria; l'americana Mitzi Gaynor, affabilmente casalinga; e la finlandese Taina Elg, dono del Sadler's Wells, immersa in una reticente e sapiente ambiguità.

T. Ranieri

The Pajama Game
(Il giuoco del pigiama)

Regia: Stanley Donen - **sogg.:** dalla commedia « The Pajama Game » tratta dal racconto « 7½ Cents » di Richard Bissell - **sceneg.:** George Abbott, Richard Bissell - **fot.** (Warnercolor, Cinemascope): Harry Stradling - **musica:** Richard Adler, Jerry Ross; canzoni di R. Adler e J. Ross - **scenogr.:** Malcolm Bert - **mont.:** William Ziegler - **coreogr.:** Bob Fosse - **interpreti:** Doris Day (Babe), John Raitt (Sid), Carol Haney (Gladys), Eddie Foy, jr. (Hines), Reta Shaw (Mabel), Barbara Nichols (Poopsie), Thelma Polish (Mae), Jack Straw (Prez), Ralph Dunne (Hasler), Owen Martin (Max), Jackie Kelp (primo aiutante), Ralph Chambers (Charlie), Mary Stanton (Brenda), Buzz Miller e Kenneth Leroy (ballerini) - **produz.:** George Abbott, Stanley Donen Production per la Warner Bros. - **origine:** U.S.A., 1957 - **distr.:** Warner Bros.

Silk Stockings
(La bella di Mosca)

Regia: Rouben Mamoulian - **sogg.:** dalla commedia musicale di George S. Kaufman, Leueen McGrath, Abe Burrows - **sceneg.:** Leonard Gershe, Leonard Spigelgass, ispirata da « Ninotchka » di Melchior Lengyel - **fot.** (Metrocolor, Cinemascope): Robert Bronner - **musica:** Cole Porter; canzoni di Cole Porter - **scenogr.:** William A. Horning, Randall Duell - **mont.:** Harold F. Kress - **interpreti:** Fred Astaire (Steve Canfield), Cyd Charisse (Ninotchka), Janis Paige (Peggy Dainton), Peter Lorre (Brankov), George Tobias (commissario), Jules Munshin (Bibinski), Joseph Buloff (Ivanov), Wim Sonneveld (Peter Ilytch Boroff), Belita (ballerina) - **produz.:** Arthur Freed per la Metro Goldwyn Mayer - **origine** U.S.A., 1957 - **distr.:** Metro Goldwyn Mayer.

Nel momento in cui anche in Italia un pubblico generalmente conservatore come quello del varietà mostra di preferire la commedia musicale alla rivista tradizionale, non stupisce che il cinema hollywoodiano vada rarefacendo i film-rivista a vantaggio di spettacolari trasposizioni cinematografiche delle più fortunate *musical comedies* di Broadway. Se il film-rivista è frammentario, incapace di autentica comunicazione umana data la inconsistenza di situazioni e di personaggi, sostanzialmente caratterizzato da un divertimento di pura evasione ed in ogni caso occasionale e passeggero, la commedia musicale, nei suoi esempi migliori, si riconduce ad una unità ispirativa che consente di definire un ambiente e delineare delle psicologie. Essa inoltre appare legata a origini veramente popolari, ad una musica che pur nella sua orecchiabilità non è estranea, anzi è vivamente partecipe, alla storia della musica americana. E' certo che, come per il melodramma e la operetta, lo spettatore deve accettare, di questo spettacolo, le convenzioni sceniche, l'uso del recitativo, la deformazione satirica dei tipi.

Esempi in bene ed in male di questa tendenza sono *The Pijama Game* (Il giuoco del pigiama) e *Silk Stockings* (La bella di Mosca). Il primo è abbastanza insolito da un punto di vista tematico: un contrasto salariale in una fabbrica, con conseguente sciopero e licenziamento in tronco della maggiore esponente delle rivendicazioni operaie, la segretaria della commissione interna. Il racconto è condotto con mano leggera e ci porta in un ambiente popolare abbastanza nuovo per Hollywood, e ne coglie gli aspetti spontanei, freschi, d'un'umanità sana e senza complicazioni, che vive del proprio lavoro e desidera sia rispettato il proprio diritto. Il film nasce dalla collaborazione del regista dell'edizione teatrale, George Abbott (da lungo tempo assente dallo schermo), e di uno dei più vivaci talenti del film musicale statunitense, Stanley Donen. L'attrito fra la primitiva impostazione di palcoscenico e le più sciolte possibilità del cinema non è sempre risolto felicemente e dà luogo, qua e là, ad impacci ed arresti, ma Donen ha modo di spiegare un estro ricco di soluzioni indovinate nella esemplare sequenza del pic-nic, realizzata con piacevole vivacità e valorizzata da un uso intelligente del colore della Warnercolor, ricco ma schivo dall'effettismo cromatico. Interprete disinvolta e divertente è, dopo le recenti parentesi drammatiche, Doris Day, attorniata da tutto il complesso di Broadway.

Silk Stockings (La bella di Mosca) presentava almeno due motivi di interesse: d'essere diretto da Rouben Mamoulian, ritiratosi dal cinema da molti anni, e cioè dal tempo di *Blood and Sand* (Sangue e arena), e di essere il *remake* d'una famosa interpretazione di Greta Garbo, firmata da Lubitsch: *Ninotchka* (in questo periodo sta girando sugli schermi un altro rifacimento garbiano, *Il settimo peccato* di Neame, tratto da *Il velo dipinto*). La commedia di Melchior Lengyel ha una cornice troppo precisa per essere ripetibile: essa fa parte della interminabile letteratura che fra le due guerre fu dedicata al mito di Parigi sfavillante di luci e di gioia ed al potere di richiamo che la metropoli poteva esercitare su una donna rus-

sa, vissuta nelle austere pareti della Russia di Stalin. Oggi, mentre Parigi è paralizzata dagli scioperi e dominata dall'assillo dell'Algeria, è psicologicamente difficile, anche per lo spettatore medio, dar credito ad una situazione falsata in partenza, ed oltre tutto anche la schematizzazione della Russia è troppo fantasiosa di fronte ai ben più drammatici termini della divisione del mondo in blocchi. Se dunque l'umorismo politico, la satira di costume, sono ben condizionati dall'evolversi delle situazioni, il film di Mamoulian era già dall'inizio destinato ad essere meno divertente, proprio perchè meno convincente, di quello di Ernst Lubitsch. Un secondo discorso è da fare sulla riduzione d'un testo per il teatro di prosa a «commedia musicale»: questa invita sempre un poco allo spettacolo, mentre l'ampiezza del cinemascope non fa che aggravare il senso di strettezza dei pochi e sempre uguali interni di anonime stanze d'albergo in cui il film si muove. Cyd Charisse, eccellente ballerina, è attrice piuttosto monocorde, in una parte che richiedeva sfumature, impennate, variazioni di registro: impossibile un confronto con la Garbo, impossibile anche con la Hepburn, che pur non più giovinetta aveva saputo essere femminilmente piccante nel recente, assai simile, *La sottana di ferro*. Il film vale dunque, ancora una volta, per la presenza di Fred Astaire, la cui aristocratica eleganza si dimostra sempre più senza successori. Rouben Mamoulian, che si è limitato, è evidente, a «mettere in scena» con decorosità la edizione cinematografica come già aveva fatto per quella teatrale, ha offerto al ballerino l'occasione di esibirsi in un gustoso e intelligente balletto sui film a schermo largo.

ERNESTO G. LAURA

Fortunella

Regìa: Eduardo De Filippo - **sogg. e sceneg.:** Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli - **fot.:** Aldo Tonti - **musica:** Nino Rota - **scenogr.:** Mario Chiari - **interpreti:** Giulietta Masina (Nanda), Alberto Sordi (Peppino), Paul Douglas (il professore), Franca Marzi (Amelia), Aldo Silvani (il principe), Eduardo (il capocomico), Guido Celano (il portiere) - **prod.:** Dino De Laurentiis per la De Laurentiis Cinematografica - **origine:** Italia, 1958 - **distr.:** R.K.O.

Fortunella doveva essere ancora una volta la storia di una donnetta bizzarra. A prodotto finito vedremo che la bizzarria è traboccata dalla protagonista invadendo tutto il film, e stenteremo a rimettere ordine nelle nostre impressioni. La prima, un poco macabra, è proprio questa; un fiume che ha rotto gli argini e ora trascina nel grigio della corrente i più straordinari relitti dell'alluvione, pianoforti a coda e stie di polli; la seconda, che *Fortunella* rappresenti senza volerlo uno spurio esercizio d'avanguardia cinematografica alla tedesca. Ne possiede, ammettiamolo, le varie qualità esteriori: amore per l'atipico e per il deforme, tirannia della scenografia sull'uomo, scarso rispetto per il pubblico e per l'attore, e prima di tutto quel senso d'incompiutezza caratteristico dei film fatti per dilettantismo o per scommessa.

C'è di che stupirsene esaminando, per nome e cognome, i termini che hanno presieduto alla realizzazione: la regìa è di Eduardo De Filippo, l'interpretazione di Giulietta Masina, la sceneggiatura di Federico Fellini con il concorso dei fedelissimi Pinelli e Flaiano. Nessun elemento debuttante, nessuno scarsamente preparato; pure dietro la Fortunella di Porta Portese resiste quest'aria di magazzino 1925, di polvere e di sregolatezza. La fretta e la precipitosa organizzazione non hanno curato l'incontro dei molti coefficienti preziosi, ma di difficile amalgama. Si è voluto per esempio — la cosa salta agli occhi — sfruttare con la massima rapidità possibile il successo della Masina ne *Le notti di Cabiria* (1957) facendo seguire subito un altro film somigliante a quello in molte occasioni laterali (non certo nello spirito e nella raccolta preparazione, che là erano ben diversi). Una iniziativa che somiglia a un colpo di mano. Si è richiesto dunque a Fellini e ai suoi collaboratori un altro soggetto abbastanza «magico», con una protagonista svitata e sciamannata, la sola dimensione in cui oggi si vuol pensare a Giulietta Masina. E' proprio vero che la Masina non sa fare, e non ama, che queste parti? I suoi primi brevi ruoli, quando non era ancora celebre, per esempio con Lattuada in *Senza pietà* (1948) dove vinse il nastro d'argento, e anche le sue prestazioni teatrali (non escluse le recentissime, in Jonesco) starebbero a dimostrare qualcosa di diverso.

Comunque, tanto per restare in una atmosfera sperimentale, la regìa di *Fortunella* è toccata questa volta non a Fel-

lini, ma ad Eduardo De Filippo, artista di formazione e ispirazione alquanto lontane dal neorealismo « lunare » felliniano. Al gruppo si è aggiunto l'attore americano Paul Douglas, avvezzo a ben diversi e più concreti personaggi; e naturalmente Alberto Sordi che non deve mancare mai. Il gruppo così risultante è una ben curiosa e stravagante barcaccia, una rassegna di volti concitati e di strida, un catalogo da segnaletica poliziesca. Tant'è vero che l'unico contatto originario possibile si deve pensare nelle lontane esperienze di Fellini giovanissimo, tra i vignettisti truci del « Marcaurelio » (Attalo) e nei *Funny Face Shops* romani del '45: da qui il gusto della caricatura quasi orripilante di Peppino, di Nanda, di Amelia e degli altri personaggi del film. Buone idee, certamente, il seme per uno o forse per più film importanti; ma sempre dopo un periodo di lungo e ragionato lavoro. Così com'è *Fortunella* ci sembra un'occasione sciupata, una prova generale d'un film, non un film seriamente finito. E della stessa opinione (ma troppo tardi) debbono essere stati i realizzatori che all'ultimo momento, a film girato, volevano affidarlo alla « supervisione » di Fellini per riassestarlo e renderlo più organico. Provvedimento, a nostro parere, altrettanto riprovevole della disorganizzazione precedente.

Allora, bisogna guardare *Fortunella* accontentandosi di apprezzare i frammenti, ovvero le sequenze in cui l'uno o l'altro dei realizzatori trova uno spiraglio per avanzare uno spicchio della sua vera individualità. Certe volate mimiche della Masina, sempre sensibili e divertenti. L'esuberanza corposa di Paul Douglas. Il lodevole sforzo di Sordi per scendere in un personaggio più spigoloso, più sudicio ma anche più complesso dei soliti, non privo di lontani lampeggiamenti drammatici. La paciosa gagliofferia di Franca Marzi, anch'essa ripresa immediatamente dal personaggio di *Le notti di Cabiria.* Quanto a Eduardo (che compare, sornione, in una piccola parte), ha diretto il film a un punto morto della sua carriera registica, senza curarsi di seguire troppo le attitudini proprie, che pure avevano generato nel 1951 un'operina « unica » e straordinaria come *Marito e moglie*; e senza partecipare neppure (il che gli accade per la prima volta) al lavoro di sceneggiatura. Ha accettato di fare il felliniano, ma non è riuscito in questo modo che a svigorire il film, perchè Fellini, che è senza dubbio un ottimo regista, non diverrà mai un caposcuola. Anzi, in *Fortunella* che è tolto al suo diretto magistero, ci accorgiamo come fatuo, gratuito e grondante orpello sia il mondo notturno degli esoterici vagabondi che la sua fantasia ci aveva reso familiari.

T. Ranieri

Le rubriche

Televisione

BILANCIO DI UN TRIMESTRE — E' noto che con il 1958 i programmi televisivi sono stati organicamente raggruppati in tre grossi blocchi: « La TV dei ragazzi » (dalle 17 alle 18); « Ritorno a casa » (dalle 18.30 alle 20.30); « Ribalta accesa » (dalle 20.30 alle 23.30). Il ridimensionamento, che teneva conto da un lato di inchieste sistematiche del Servizio opinioni sulle preferenze e le abitudini dei telespettatori e dall'altro del bagaglio di esperienze accumulato in questi anni, alla prova dei fatti si è rivelato utile, a mio giudizio, unicamente per la TV dei ragazzi che ha potuto assumere una fisionomia sempre più differenziata, pur articolandosi nei generi, dalle fiabe al documentario al teatro. Le esperienze più interessanti si sono forse avute in quest'ultimo settore con la realizzazione di alcuni « originali » creati appositamente per la Televisione da scrittori come per esempio Nicola Manzari ed Edoardo Anton.

Un repertorio per ragazzi è sempre stata una aspirazione del teatro italiano e numerosi furono nel passato i tentativi di Folgore e di altri, peraltro abortiti sopratutto per un motivo di natura estrinseca, la difficoltà di comunicare a un pubblico di ragazzi con un mezzo espressivo, quello teatrale, che ha visto dopo la prima guerra mondiale i piccoli spettatori dedicare il loro tempo libero allo sport e ad altri generi di divertimenti come il cinematografo. La televisione ha ricondotto in un certo senso i ragazzi nelle case, li ha affascinati con la magia del piccolo schermo che ha il potere di venire incontro alle loro esigenze di evasione fantastica senza richiedere in contropartita nulla. Perciò la televisione può rilanciare con grande possibilità di successo la formula di un teatro concepito per i ragazzi. Ma appunto nella facilità con cui si realizza l'incontro sta il pericolo; i ragazzi possono essere portati ad una forma di inerzia spirituale cui sarebbe pur sempre da preferire l'attivismo, sia pure unicamente fisico, di certo tipo di sport. Sta agli autori proporre problemi vicini alla loro vita, in modo che il teleteatro stimoli e non rallenti il processo dinamico, particolarmente violento nell'età prepuberale e puberale, della formazione della loro personalità.

Quanto agli altri due blocchi « Ritorno a casa » e « Ribalta accesa » lo equivoco insito in questa divisione un po' arbitraria — per cui il primo gruppo di programmi doveva svolgere sopratutto una funzione e-

ducativo-sociale e il secondo una funzione ricreativo-spettacolare — si è manifestato evidente nel primo trimestre di quest'anno. Gli spettatori, che per il genere di lavoro che svolgono debbono alzarsi al mattino di buon'ora (e costituiscono la maggioranza) e debbono di conseguenza andare presto a letto, preferirebbero divertirsi al loro ritorno a casa, piuttosto che ascoltare un dibattito su problemi che a volte ripropone in termini drammatici il dilemma della loro esistenza. Ecco perchè i bar, vero termometro della opinione di coloro, e sono i più, ripetiamo, che non possono ancora comprarsi un televisore, si riempiono sul tardi, verso le 21, quando c'è un varietà o un film o un dramma, o verso le 20.30 per prendere il posto migliore. I dibattiti, i documentari e in genere quei programmi che hanno un deciso intento educativo-sociale non sono molto seguiti dalla massa e dagli operai in particolare, cioè proprio da coloro che più ne avrebbero bisogno perchè l'impiegato e il borghese in generale comprano il settimanale illustrato che svolge lo stesso ruolo di orientamento e di documentazione.

Con questo non si vuol giudicare la qualità di questi programmi che hanno in Granzotto e Zatterin due discrete espressioni della vitalità del settore giornalistico e culturale televisivo, ma si vuol porre l'accento sul problema della loro capacità, per motivi di natura estrinseca, come l'orario di programmazione, di penetrare nelle abitudini delle masse cittadine e rurali in modo da trasformarle da oggetto in soggetto della storia, partecipi coscientemente dei grandi obbiettivi della nostra vita democratica. E' evidente che un potente contributo alla soluzione di questi problemi sarà dato dalla creazione del sospirato secondo canale televisivo.

Circa i programmi ricreativi-artistici della sera dobbiamo segnalare quel « Viaggio nella Valle del Po », che col pretesto di informarci sulle cucine di alcune regioni italiane ha dato la possibilità a Mario Soldati di farci conoscere quella piccola provincia che è stata sempre la fonte ispiratrice del suo migliore lavoro di letterato e di cineasta. « Viaggiare è conoscere — ha detto Soldati — e il modo più facile di arrivare a conoscere un paese è praticare la cucina della gente che lo abita. Nei cibi e nella maniera di cucinarli c'è tutto... ». Speriamo che a questo seguano altri giornali di viaggio altrettanto vivi e interessanti.

Nel settore del varietà da segnalare l'avvento del « Musichiere » che, grazie ad una formula particolarmente felice di Garinei e Giovannini e sopratutto alla personalità comunicativa di Mario Riva, si è imposto come il più gradito passatempo televisivo degli italiani. « Siamo tutti improvvisatori » di Bragaglia ci ha profondamente delusi. Siamo stati i primi a intravedere nei telequiz la possibilità di far rivivere la italianissima e mai morta Commedia dell'arte, e aspettavamo questa rubrica con ansia ed un pizzico di orgoglio: abbiamo dovuto constatare invece con rammarico che la rubrica manca proprio di quell'aria di genuina freschezza, di spontaneità, di spirito popolaresco, che era la caratteristica della autentica Commedia dell'arte, non certo di quella che nel settecento si installò nelle corti come fenomeno pseudo-culturale e contro cui si scagliò il Goldoni.

Fortunato il ritorno di Walter Chiari (« La via del successo »), la

cui mimica ricca ed efficace è adattissima alla televisione. Da dimenticare « Mont Oriol » di Maupassant e buona parte di « Capitan Fracassa » di Gauthier, due romanzi sceneggiati. Indovinata e ben curata la rubrica « Ritratto d'attore » di Fernaldo Di Giammatteo, che ha il merito di aver ripresentato sotto il profilo critico, anche se in forma piana e accessibile, le personalità dei più grandi attori dello schermo al grande pubblico televisivo. Degni di particolare segnalazione infine due impeccabili esempi di regìa televisiva, quella di « Il Tunnel » dovuta al Vaccari e di « Serata d'onore » di Gian Carlo Galassi Beria.

ANGELO D'ALESSANDRO

Il documentario

NECESSITA' ECONOMICHE E SOCIALI DEL DOCUMENTARIO. — Uno dei settori più trascurati della nostra cinematografia è quello del film documentario. La legge del cinema del 1949 sviluppò una notevole fioritura del documentario, dando vita parimenti ad un mercanteggiamento unico nella cronaca economica del cinema italiano. La legge del 1956 invece, per stroncare le speculazioni, mise in pericolo l'attività documentaristica. Naturalmente questo è potuto avvenire perchè le leggi in questione non tennero conto di alcuni fondamentali criteri economici.

La struttura economica della cinematografia italiana non è suscettibile di una inequivoca definizione. Apparentemente il capitale, cosidetto privato, pilota la situazione ed ha un potere enorme, spesso contrastante con l'interesse della società. Sorgono così dei conflitti tra gli interessi limitati dei produttori e quelli più ampi e umani della società, che dovrebbero essere assunti dallo Stato. Da uno di questi contrasti sono nate le disposizioni riguardanti il documentario. Prima della legge del '49, realizzare dei documentari, in Italia, era un'operazione antieconomica: mancava il mercato. Il fascismo aveva cercato di sviluppare questo settore ma il precipitare degli eventi bellici aveva stroncato l'iniziativa, e quei pochi documentari prodotti dall'Istituto LUCE ebbero vita asfittica per l'opposizione dello esercizio, persino di quello ENIC controllato dallo Stato.

La legge del 1949, assicurando premi del tre e del cinque per cento sull'incasso giornaliero dei film ai quali il documentario era abbinato, fece improvvisamente sviluppare l'attività del documentario. Se da un lato tali disposizioni ebbero il merito di incrementare una febbrile attività cinematografica nel settore in questione, dall'altro provocarono una dannosa alterazione del rapporto tra domanda e offerta; il « gioco » avveniva tutto in funzione di artifici e non di libera contrattazione. L'offerta aumentava in maniera abnorme in quanto la domanda pressava la richiesta in funzione dei lauti premi. Tra domanda (esercizio) e offerta (produttori) si creava tutta una scala di attività parassitarie che assorbivano quasi tutto l'utile prodotto dai premi.

La legge del '56 si preoccupò esclusivamente di por fine all'emorragia di denaro dello Stato, ma non si resero conto gli estensori che così facendo minavano l'edificio che anni prima si erano preoccupati di costruire. In Italia purtroppo, dopo an-

ni di regime corporativista ed altri ancora di andazzo particolaristico, riesce difficile essere liberisti e ancor di più riesce difficile seguire la tendenza moderna a vedere i problemi del paese in chiave sociale. La nuova legge evitava l'illecito arricchimento, evitava di finanziare il capitalismo più gretto: quello che approfittava della congiuntura per pompare denaro da utilizzare per fini personalistici. Tuttavia arrestava la produzione ed avviliva alcuni tenaci assertori dell'industria del documentario con modesti premi. Modesti per i produttori ma onerosi per lo Stato: 600 milioni. Ancora una volta si riduceva lo Stato a pubblico elemosiniere. Dal canto loro i produttori, anzichè svolgere un'azione di difesa dei loro interessi e in fondo dell'industria tutta, si lanciarono sui pochi premi, producendo gruppi di documentari in serie, con la speranza che almeno uno ottenesse il premio, e con questo ammortizzare la perdita degli altri. Se vogliamo, questo è un calcolo scorretto, da bottegai di rione. Ma se i legislatori sbagliano ancor di più sbagliano i cittadini, i cittadini-produttori, i quali si devono render conto che in uno stato democratico spetta loro aiutare lo Stato a far bene e non viceversa.

Con la legge del '49 lo Stato elargiva milioni e milioni e gli spettatori si dovevano sorbire, nella maggioranza, opere infelici. Con la legge del '56 lo Stato limitò di molto lo sperpero ma i documentari « premiati » non si vedranno perchè il produttore non ha alcun interesse, una volta incassati i soldi, a far circolare il documentario per sollazzare gli spettatori per i quali, in fondo, lui non lavora. Con una legge e con l'altra il gioco è oltremodo vizioso: lo Stato paga la speculazione e la speculazione sfrutta lo Stato. C'è una sola cosa da fare: ricominciare di nuovo e con idee precise e costruttive. In tal senso non è ancora stato fatto nulla; la prima Conferenza economica del cinema del marzo 1957 non ha saputo non solo apportare elementi costruttivi ma nemmeno chiarire il problema (1). I produttori in questo settore hanno mostrato, nella gran maggioranza, solo il loro volto di speculatori, lo Stato ha mancato alla sua funzione di mediatore dei beni del paese. Spetta ora agli uomini del cinema e al legislatore poi discutere ad attuare i presupposti per una sana industria del documentario.

Prima di tutto va detto che il documentario è una necessità moderna dei paesi civili (Stati Uniti, Francia, Inghilterra, Russia, ecc.) i quali hanno accettato, sia per convenzione sia per imposizione, la esigenza di un complemento allo spettacolo cinematografico. Complemento che può essere didattico come informativo, di propaganda come di illustrazione. L'Italia non è ancora su questo piano; per di più circolano voci insistenti che la prossima regolamentazione legislativa non avrà disposizio-

(1) Alla I[a] Conferenza economica del cinema sollevai il problema del documentario. La mia proposta non trovò appoggi. « Cinema Nuovo », che dedicò ampio spazio all'avvenimento, accennò brevemente al mio intervento con il seguente paragrafo: a) *Soluzione di prospettiva: studiare una regolamentazione che assicuri al cortometraggio e al documentario un mercato.* In una lettera pubblicata da « Bianco e Nero » nel giugno dello scorso anno, illustravo la mia proposta. Successivamente nel n. 119 di « Cinema Nuovo » Guido Guerrasio, in un utile e documentato articolo, riprendeva la proposta suggerendo soluzioni per la situazione contingente.

ni per il documentario. Siccome non dobbiamo dar peso a queste voci, non ci resta che esporre delle linee programmatiche per inserire in termini economici il documentario nel normale circuito cinematografico: 1) *abolizione di ogni premio o sovvenzione governativa*, per sgravare lo Stato di spese che non gli sono proprie; 2) *stabilire l'obbligatorietà del documentario quale complemento dello spettacolo cinematografico;* qui si palesa la funzione sociale dello Stato che si deve inserire dove l'iniziativa privata (legata a puri calcoli matematici) manca di servire la collettività.

Da questi due fatti sorgono alcune conseguenze puramente economiche: *a*) si crea la *domanda* di documentari da parte dell'esercizio; *b*) di conseguenza si presenta il problema della produzione di questi documentari, e nasce così l'*offerta; c*) il libero gioco della domanda e dell'offerta stabilirà il prezzo, il valore economico del documentario. Se ogni film avrà un documentario, l'esercente dovrà provvedere all'abbinamento e sceglierà il documentario secondo il film in programmazione, secondo il pubblico della sua sala e secondo quanti altri criteri riterrà opportuno: questa la domanda. L'offerta sarà fatta dai produttori i quali realizzeranno i documentari in economia o con dispendio di mezzi, a carattere scientifico o turistico. Tutto questo secondo le possibilità finanziarie e secondo le capacità dei realizzatori, dando luogo ad una vasta scelta, verso la quale la «domanda» si orienterà in un perfetto gioco economico.

GIORGIO TRENTIN

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

in collaborazione con **DALE KRAMER**

CAPITOLO XIV

Tre anni dopo che Mary Pickford aveva iniziato le riprese di *A Good Little Devil* (Un buon piccolo diavolo) per la Famous Players, il suo nome era già divenuto di dominio pubblico negli Stati Uniti. L'avevano soprannominata « La fidanzata d'America », il che forse non corrispondeva a verità, dato che Mary era altrettanto famosa per milioni di persone in molti paesi stranieri. Mary fu la prima grande « stella » e la sua ascesa fu tanto straordinaria, da preoccupare. Mentre avevo sempre predicato un brillante futuro per i film, non avevo però mai pronosticato una cosa del genere. Se mai avessi avuto una visione così azzardata — e cioè che una stella così famosa sarebbe nata in un tempo così breve — mi sarei davvero fatto visitare da uno psichiatra, seguendo un consiglio che molti mi avevano allora dato.

Nessuno ha mai potuto disegnare il corso del firmamento di Cinelandia; mentre Mary avanzava sola nei cieli, noi brancolavamo nel buio più completo. Non tolgo nulla al suo merito, dicendo che fui sempre al suo fianco, cercando di guidarla, di darle forza e di assisterla. Se una stella poteva sorgere così presto, quale ne sarebbe stato il declino? Oltre al successo personale di Mary, erano coinvolti altri fattori. Noi stavamo impiantando il sistema del divismo, nel quale ancora credo, e su di quello avevamo impegnato i nostri capitali. Lo studio del pubblico, degli incassi e della posta dei tifosi confermavano il fatto che la gente andava a vedere un attore perchè l'aveva in simpatia. L'esercente ne era soddisfatto poichè riceveva dei benefici dal divismo. Egli poteva noleggiare

i film di Mary Pickford a scatola chiusa — ne faceva sei o otto all'anno — e prevedere abbastanza accuratamente le presenze. Altrettanto si poteva dire dei film di Marguerite Clark, di William S. Hart e di altri. Naturalmente, l'esercente doveva pagare una percentuale più alta dato che gli stipendi dei divi crescevano con la loro fama e talvolta anche più velocemente.

Non c'è mai stato nulla che si avvicinasse all'adulazione che il pubblico riversava su Mary e questo ci prese all'improvviso, ma non fu nulla al confronto delle conseguenze che causò ad altri. Ricordo che Mary partecipò di persona alla proiezione di un suo film a Boston durante un 4 luglio (la festa dell'Indipendenza americana). Alla sera, ci doveva essere un ballo all'aperto ed il nostro addetto alla pubblicità propose al governatore di ballare con Mary. Questi acconsentì con riluttanza; ciò accadeva prima del tempo in cui qualsiasi politicante sarebbe stato felice di essere veduto insieme a Mary. Quando il governatore salì sulla pedana con Mary, quasi tutti quelli che stavano ballando, si fermarono; alcuni curiosi si avvicinarono e ben presto si formò un circolo, mentre i camerieri cercavano di tenere indietro la folla. Mary ballò con semplicità, quasi con timidezza, come si conveniva ad una ragazza con i boccoli ed al suo vestito giovanile; sembrava non si fosse accorta di nulla. Il governatore credette che tutti gli occhi fossero fissi su di lui: sorrideva, salutava con cenni della testa e ogni tanto inciampava. Alla fine del ballo, concesse cortesemente che Mary con lui ringraziasse con un inchino.

A Chicago, ci vollero una dozzina di poliziotti per aprire un varco attraverso la folla quando Mary scese dal treno. In un'altra città, la moltitudine scoperchiò il taxi dov'era Mary perchè essa potesse stare in piedi e salutare tutti. Raramente le riusciva possibile di andare a fare delle compere senza essere riconosciuta; ed allora i suoi acquisti erano finiti prima di cominciare. La popolarità nel cinema si deve pagare profumatamente e Mary lo faceva di buona grazia, per quanto fosse stanca; ella era veramente grata al suo pubblico. Ciò che Mary fece una volta senza strombazzare per una vecchia signora nostra conoscente, può servire ad illustrare questa sua affezione. La signora spesso si portava la colazione al cinema e passava un'intera giornata a vedersi un film di Mary. Quando questa lo venne a sapere, pensò di dedicarle uno speciale trattamento e, indossando il vestito da ragazzina, sciolti i boccoli,

Mary andò a trovare la vecchia signora. Insieme passarono un piacevole pomeriggio e la vecchia signora ricordò spesso quella visita. Immagino che la Famous Players avrebbe dovuto pubblicizzare la cosa, ma si trattava di una cosa privata e Mary l'aveva fatto per pura bontà di cuore come avrebbe voluto fare per ognuno dei suoi ammiratori.

Il pubblico aveva creato un tipo per Mary, anche suo malgrado. La dolce ingenua dai boccoli d'oro poteva anche andare, ma lei voleva interpretare più di un ruolo. Ricordo quanto penasse per *Madame Butterfly;* allora l'arte del trucco era ai primi passi e Mary comprò tre catini di rimmel per tingersi i capelli. Si metteva il rimmel tutte le mattine e la sera si lavava la testa. Strano a dirsi, Mary si truccò (dato che allora non esistevano truccatori) da giapponese in modo esagerato, secondo il regista. Mary aveva una fronte larga e tirando indietro la pelle agli angoli esterni degli occhi, Mary era riuscita a trasformarli in quelli lunghi e obliqui propri degli orientali. Alla fine, il regista riuscì a convincerla di truccarsi in modo da avvicinarsi di più ad una caucasica.

Il pubblico ammirava la versatilità di Mary, ma dimostrò di preferirla completa di boccoli, cucciolo, viso sporco di marmellata e quel dolce sorriso con cui affrontava le peggiori avversità che potessero mai accadere a una ragazzina. I critici cominciarono a parlare di «ruolo alla Mary Pickford» anche quando lei non appariva nel film. Un paio di esempi serviranno a rinfrescare la memoria dei più anziani fra i miei lettori e daranno a quelli giovani un'idea di ciò che piaceva al pubblico alcune diecine di anni or sono. In *The Foundling* (La trovatella) un artista abbandona una neonata perchè col nascere aveva causato la morte della madre. In tal modo, Mary si trova a dodici anni in una casa per orfanelli; qui essa lavora sodo e si occupa dei bimbi più piccoli; ma ciò non la risparmia dalla tirannia della crudele direttrice. Infine, l'artista roso dal rimorso, rintraccia Mary nell'orfanotrofio; ma la direttrice spaccia la propria nipote per la figlia dell'artista e Mary viene spedita come sguattera in una pensione. Il lieto fine non manca, quando padre e figlia si ritrovano.

Al principio del film *La piccola principessa,* Mary recita la parte di una ragazzina felice che abita a Bombay. Il padre, il ricco capitano Crewe, prima di partire col suo migliore amico alla ricerca di diamanti, porta Mary a Londra e la lascia in un collegio

alla moda. Qui Mary fa amicizia con Becky, la sguattera dell'istituto; ma presto giunge notizia che suo padre è morto in India dopo essere stato derubato di ogni suo avere dall'amico e Mary diviene anch'essa una sguattera. Il giorno di Natale, un servo indiano di un vicino mentre rincorre sul tetto una scimmietta del suo padrone, scopre le due ragazzine affamate nella soffitta che serve loro da camera. Il padrone, un ricco inglese, manda alle bambine un lauto pranzo a base di tacchino, dopo aver ascoltato la loro triste storia. Mentre egli osserva la vista sui tetti della sua magione, vede la direttrice del collegio entrare nella stamberga e requisire il pranzo alle povere ragazze. Si scopre quindi che quest'uomo è l'amico del padre di Mary; egli in effetti stava recandosi in India al momento della morte del capitano Crewe per informarlo della scoperta di una miniera del valore di milioni di sterline. Il ricco inglese apre a Mary la porta di un'esistenza di lusso e di ricchezza, ma lei non dimentica di portarsi dietro anche la piccola amica sguattera.

Il pubblico voleva che le eroine fossero molto, molto buone. In verità c'erano anche le donne fatali. Theodosia Goodman De Coppet, meglio conosciuta come Theda Bara, si conquistò la fama interpretando la parte della donna vampiro nel film *A Fool There Was* (Ci fu uno stupido) di William Fox; essa creò il tipo della « vamp ». Sullo schermo, Theda Bara era cattiva quanto Mary era buona. Mary protestava, ma non fu possibile far di meglio che darle la doppia parte di una ragazza buona e di una cattiva nel film *Stella Maris*. Fu questo uno dei suoi ruoli preferiti. Nel 1916 Mary aveva ventitrè anni, era sposata da diversi anni e veniva pagata più del Presidente degli Stati Uniti; ma per il pubblico, essa era una ragazzina dall'età indefinita fra i dodici ed i diciotto anni. Nè ci preoccupavamo di sfatare questa leggenda.

Quando Mary appariva in pubblico, sua madre era sempre in evidenza mentre il marito, Owen Moore, non compariva quasi mai; è anche vero però che non ricordo di averlo mai invitato a far parte del seguito. Se il pubblico non ricordava che Mary era sposata, tanto meglio. Owen Moore era un uomo piacevole e riservato oltre che un bravo attore; faceva dei film per la Famous Players e noi lo aiutavamo in tutto il possibile, ma il suo nome non si mescolò mai nei resoconti su Mary. I due dopo il loro affrettato matrimonio si erano allontanati sempre di più ed anche per questo non si poteva vederli spesso insieme. Malgrado non si richiedesse

a Mary di andare in giro con i boccoli ed il vestito da giovanetta, noi volevamo in effetti che sembrasse un ragazza di diciotto anni. E' comprensibile che Mary volesse vestire alla moda e secondo la sua vera età; ma nessuno di noi poteva permetterselo e, come membro abituale del suo seguito, io debbo confessare, che nelle sue apparizioni in pubblico osservavo molto attentamente il suo modo di vestire.

A Mary piaceva ogni tanto bere qualcosa, ma sarebbe stato disastroso se l'avesse fatto « coram populo »; fumare era anche tabù ed in un palco a teatro non le era permesso gingillarsi con un rossetto, una matita od un pezzettino di carta. Poteva, infatti, ad una certa distanza, essere preso per una sigaretta. Ogni tanto le capitava di farlo senza pensarci e ricordo di aver veduto sua madre o mia moglie prenderle ciò che aveva in mano.

« Se vuoi essere la regina del cinema — le dicevo ogni tanto — devi pagare il pegno della regalità ».

A Mary piaceva essere la regina. Uno dei modi migliori per provare che ne era la sovrana asoluta era che doveva essere la più ricca di tutti. Meravigliammo il mondo del cinema e anche il pubblico, nel 1916, quando ci accordammo per uno stipendio di 104.000 dollari l'anno. E poco dopo, un gruppo di cineasti — la Mutual — scritturò Charlie Chaplin a poco meno di 13 mila dollari alla settimana! A Mary sembrò che un clown le stesse usurpando il trono, e per di più era un novellino. Non c'era che da rivedere la clausola dello stipendio. Alla fine, si stabilì che Mary ogni lunedì doveva ricevere la somma di 10 mila dollari e questo non era che un anticipo sulla metà degli utili della « Mary Pickford Company » che era stata fondata in seno alla Famous Players. Le sarebbe inoltre stato dato un compenso di 300 mila dollari per aver firmato il contratto, se e quando i suoi film l'avessero permesso. La somma garantita in tal modo raggiungeva il totale di 1.040.000 dollari per un periodo di due anni e la cifra apparve sui titoli dei giornali, così Mary si sentì tranquilla per un poco.

Nell'estate del 1916, la Famous Players si unì con la Jesse L. Lasky Feature Play Company; dopo una serie di incontri, Lasky, Goldwyn, De Mille ed io decidemmo che l'unione delle nostre forze sarebbe stato un vantaggio per tutti. Già dalla ragione sociale delle nostre due società, si poteva capire che fra Lasky e me non

esisteva una comunità di vedute. Io insistevo sul divismo affermando che il pubblico era attratto dal cinema più che altro per vedere artisti famosi (Famous Players), mentre Lasky sosteneva che il soggetto era la cosa più importante. Fu unanimemente accettato di mettere De Mille — direttore generale della Lasky Company — alla testa della produzione. La combinazione degli studios Lasky e Famous Players a Hollywood sarebbe risultato un passo avanti nell'efficienza della produzione. Goldwyn, a New York, aveva ormai rinunciato al commercio di guanti, dedicando tutta la sua esuberante energia al cinema. Benchè la Famous Players fosse la più anziana e la più importante delle due società, la Lasky aveva molto da offrire e, su mio suggerimento, ci dividemmo i compiti nella Famous Players-Lasky Corporation: Goldwyn divenne presidente del consiglio di amministrazione, De Mille direttore generale, Lasky vice-presidente ed io presidente della società. La posizione della nuova società nel campo cinematografico era molto forte, malgrado ci mancassero le risorse finanziarie di qualche altra. Ero certo che avremmo rafforzato la nostra posizione, costruendovi rapidamente sopra un brillante avvenire. Poco più tardi, invece, in seguito ad un infelice succedersi di circostanze, staccai il cappello dal chiodo e mi chiusi la porta dietro le spalle.

Lasky ed io andavamo d'accordo. Egli era un creatore: ogni mattina, arrivava con passo elastico, pieno di entusiasmo e di idee nuove. La porta che separava i nostri due uffici era sempre aperta e, consultandoci l'un l'altro, si lavorava con tranquillità. A Hollywood, De Mille faceva andare la baracca con efficenza. Ad ogni minuto, e forse talvolta anche ogni trenta secondi, Sam Goldwyn faceva tremare l'organizzazione allo stesso modo in cui i martelli pneumatici scuotono gli edifici circostanti. Era il carattere di Sam: un uomo pieno di energia nervosa senza argini, che aveva sempre una tremenda fretta e doveva smuovere tutto ciò che lo circondava in una specie di girandola ossessiva.

Un episodio, raccontato da Harry Reichenbach — il leggendario uomo della pubblicità dei primi anni della Compagnia Lasky — ci mostra Goldwyn in azione. Mentre Lasky continuava ad occuparsi delle compagnie di varietà e De Mille si trovava a Hollywood, Goldwyn era rimasto a badare al piccolo ufficio di New York. Aveva un solo aiuto, Reichenbach, ed una segretaria; ma

dato che aveva ormai rinunciato alla sua attività nel commercio dei guanti, Sam cercava disperatamente qualcosa che lo tenesse occupato, finchè una mattina due squilli di campanello — che fino alla sera prima non esisteva nell'ufficio — non fecero scattare Reichenbach dalla sedia fino all'ufficio di Sam. Questi gli annunciò: « Dobbiamo essere efficienti, in questo ufficio: quando suono una volta, la mia segretaria dovrà entrare con il quaderno della stenografia; ai due squilli, dovrai venire tu ». Reichenbach, un uomo di scarso rispetto, non si scompose finchè la mattina dopo arrivò in ufficio con un elettricista e fece spostare la suoneria dal suo ufficio a quello di Goldwyn, mettendo il bottone nella propria stanza. Appena giunse Sam, Reichenbach fece squillare il campanello e Goldwyn si precipitò nell'altra stanza.

« Questo vuol dire essere efficienti — esclamò Reichenbach — proprio come avevi detto tu ». Goldwyn si mise a ridere e convenne che non era ancora arrivato il momento di metter su un sistema di campanelli. Non mi ci volle molto per capire che Sam molte volte non era d'accordo solo per amor di polemica. Non è per rendergli un cattivo servizio che lo dico, dato che ormai sono passati quasi quarant'anni ed egli è divenuto famoso per il suo modo di lavorare tumultuosamente. A me invece piaceva andare con più cautela ed il mio obbiettivo era di metter su una grande e vasta organizzazione, mentre lui lavorava per l'immediato presente.

Si potrebbe dire che Sam non credeva nella procedura parlamentare: un presidente di consiglio di amministrazione non si preoccupa, generalmente, dei dettagli di procedura giornalieri e invece Sam lo faceva proprio perchè lo richiedeva il suo temperamento. Al momento non lo seppi, ma un giorno, per esempio, che avevo appena stilato un contratto con Jack Pickford (il fratello di Mary) per cinquecento dollari la settimana, Sam lo annullò dicendo che la cifra era troppo alta. Il suo incarico non gli dava quel potere, ma, come ho già detto, le regole non avevano alcún significato per Sam, quando egli era eccitato. Così, dopo pochi mesi, mi ero già accorto che uno dei due era di troppo alla Famous Players-Lasky; ma la decisione non fu facile a prendersi. Ho già detto che, quando debbo risolvere un problema, faccio lunghe passeggiate. In quell'occasione, camminai per 8 o 10 chilometri al giorno.

Con quel problema davanti ai miei occhi, mi ritrovavo a notte alta in fondo all'isola di Manhattan per arrivare, dopo quelli che mi sembravano pochi minuti, in Central Park a diversi chilometri di distanza. Finalmente, decisi di affidare la soluzione a due menti più obiettive: a Lasky e De Mille. Se loro avessero pensato che la Famous Players-Lasky avrebbe avuto migliori possibilità senza di me, me ne sarei andato senza rancore. D'altra parte, ero perfettamente convinto che sarei stato capace di ricominciare tutto da capo. La situazione raggiunse il suo apice nel momento in cui Lasky discuteva con Mary Pickford il suo prossimo film; le riunioni avevano luogo nella stanza che usavamo sia come biblioteca che come sala delle adunanze. Goldwyn continuava ad entrare ed uscire sempre con nuovi suggerimenti e sbattendo la porta. Alla fine, una sera, dopo che lui e Mary erano usciti, andai nella biblioteca per parlare con Lasky.

« Jesse — gli dissi — sono giunto ad un'infelice conclusione che forse ti addolorerà più di me e capisco che non è facile chiederti di scegliere fra tuo cognato e me. Molte case cinematografiche sono perite a causa di dissensi interni e sono certo che accadrebbe la stessa cosa alla nostra. La decisione spetterà a te ed a De Mille. Prenderai quella che crederai sia la migliore soluzione ed io me ne andrò per la mia strada, qualunque sia quella che sceglierai per me ». Comunicai la stessa cosa a De Mille che era arrivato dalla California. Mi chiesero di rimanere chè Goldwyn non aveva alcuna animosità verso di me nè io verso di lui. Ci incontrammo più di una volta e convenimmo che i nostri temperamenti e metodi erano troppo diversi perchè tutto potesse continuare come prima. Fu decisa una divisione delle carature e la parte di Goldwyn, che noi riscattammo, ammontò a poco meno di un milione di dollari. Una somma non indifferente per appena quattro anni di attività cinematografica.

In seguito, Goldwyn si unì a Selwyn e, più tardi, divenne parte della Metro Goldwyn Mayer. Dopo aver abbandonato quella società, egli divenne produttore indipendente concentrando le proprie enormi energie in uno o due film alla volta e raggiunse una prominente, e ben meritata, posizione nel mondo cinematografico. Poco dopo questa crisi nella Famous Players-Lasky, altre divergenze sorsero nella compagnia distributrice, la Paramount Pictures

Corporation, e fui incaricato di trovare una pacificazione. La Paramount rimase pertanto una casa di distribuzione di film prodotti sia dalla Famous Players-Lasky che da altre case.

Non esiste una raccolta di cifre che possa illustrare quanto fosse cresciuta l'industria filmistica in quei quattro anni, da quando cioè la Famous Players aveva introdotto sul mercato i film a soggetto. Posso forse darne un vaga idea dicendo che avevo iniziato delle trattative con Otto Kahn, capo della grande organizzazione bancaria Kuhn, Loeb &C., per un prestito di dieci milioni di dollari. I miei soci sostenevano che una simile richiesta fosse assurda, ma io facevo loro presente che se avessimo ottenuto un tale prestito, l'industria cinematografica ne avrebbe acquistato grandissimo lustro. Una richiesta di soli cinque milioni, insistevo, potrebbe essere rifiutata con la scusa che la Kuhn, Loeb & C. si occupava solo di grossi prestiti. Oltre ad essere un grande finanziere, Otto Kahn era un mecenate noto come capo del Metropolitan Opera. Di conseguenza, iniziai gli approcci con due argomenti. Facendogli presente che poichè lo schermo stava diventando il mezzo per divertire un gran numero di persone, un capitale sufficientemente importante ci avrebbe permesso di migliorare sia i film che i cinema, aumentando così la soddisfazione di vasto pubblico. Al tempo stesso, gli ricordai che costituivano un rischio finanziario eccellente, dato che rappresentavamo l'avanguardia di una grande nuova industria. Alla fine, Kuhn, Loeb & C. ci vennero incontro con un'emissione di azioni del valore di 10 milioni di dollari.

CAPITOLO XV

Tutti sanno che Mary Pickford sposò Douglas Fairbanks e che per molti anni essi furono il re e la regina di Hollywood. Fu un romanzo d'amore regale che mi fece venire molti capelli bianchi. Ne parlerò brevemente per mostrare un'altra faccia della multiforme esistenza di un realizzatore di film: l'obbligo di occuparsi anche del più nobile dei romanzi d'amore per evitare anche il più vago pericolo di scandalo. Ma parlerò prima di Fairbanks, il più popolare « astro » dei suoi tempi e forse di tutti i tempi. La sua carriera, infatti, spiega molti particolari sulla creazione di una grande celebrità cinematografica.

Avrete notato che non parlo mai troppo della « scoperta » di una stella. Se un produttore adopra un attore come generico o per una parte di secondo piano, e quell'attore diventa poi famoso, spesso il produttore si proclama uno scopritore. Questo è assurdo; supponiamo, infatti, che quel produttore comprenda le possibilità di un dato attore e cerchi coscienziosamente di formarlo; solo allora il produttore è meritevole di un riconoscimento. Però, egli può tentare prima con moltissimi attori, ma « sfonda » con uno solc. Solo il pubblico ha il potere di creare una « stella »; un qualcosa della personalità dell'attore viene trasmesso attraverso lo schermo al pubblico. E' naturale che la bellezza di una donna e l'aspetto attraente di un uomo costituiscano un vantaggio. Altrettanto si può dire della tecnica di recitazione, malgrado si sia dimostrato anche troppo presto che molti eccellenti attori di teatro falliscono miseramente nel tentativo di accattivarsi le simpatie del pubblico cinematografico. E' vero che possiamo in certo qual modo anticipare il responso del pubblico mediante audizioni e provini. Un attore che abbia « talento da astro » può essere provato in diverse piccole parti, per analizzare le reazioni del pubblico. Se questo lo prende in simpatia, allora possiamo far molto per aiutarlo affidandogli i ruoli più adatti e con la pubblicità. Molte volte però il pubblico ci sorprende, scegliendo un attore che credevamo privo di talento. Cerchiamo allora di individuarne la ragione e ci comportiamo di conseguenza.

Dopo aver provato con centinaia di aspiranti ed aver lavorato con diecine di « stelle » sia nella fase ascendente che discendente, sono arrivato a due conclusioni. La prima, che la « stella » per durare deve avere un carattere molto forte — anche se questo nella vita privata non è davvero da ammirarsi. La seconda conclusione è che la « stella » per durare deve sempre essere se stessa, o almeno una parte di sè. Fairbanks è l'esempio che meglio spiega questi miei due punti. In teatro, egli era stato discretamente popolare come comico leggero, mentre nei film che lo resero immensamente famoso, egli si presentava come un uomo romantico, pieno di energia e di umorismo sano, atletico ed anche leggermente sbruffone: proprio come era Douglas fuori dello schermo.

Egli era figlio di H. Charles Ulman, un avvocato di New York, la cui moglie si divorziò riprendendo il nome di Fairbanks,

che era quello del primo marito. Douglas lo scelse molto prima di divenire attore, quando, sui vent'anni, apparve in alcune commedie. Era però di carattere irrequieto e si trovò un posto di impiegato a Wall Street con l'idea di diventare un re della finanza. Non riuscendo a raggiungere subito la fama di J. P. Morgan, cambiò genere impiegandosi in una fabbrica di terraglie. Andò in Europa con un « cargo » e la girò alla bohemienne. Si mise anche a studiar legge, ma per poco tempo; si impiegò quindi in una fabbrica di utensili ed infine finì attore a Broadway sotto la guida di Bill Brady. Per tredici anni fu un attore professionista ed allo stesso tempo un dilettante pugile, lottatore, cavaliere, ginnasta e burlone impunito.

Douglas aveva 31 anni quando, nel 1915, andò a Hollywood con una compagnia di ripiego formata da 60 attori di teatro e messa su dalla nuova Casa Triangle, che però, insieme a molte altre, non durò a lungo; anche Doug avrebbe potuto fare la stessa triste fine ma D. W. Griffith, assunto come regista dalla Triangle, dopo aver seguito le varie acrobazie in cui si esibiva Doug sul « set », gli consigliò di andare a chiedere lavori alla Keystone Comedies. Griffith lo passò al proprio assistente, Frank Woods, che lo presentò a sua volta al regista John Emerson ed alla sceneggiatrice Anita Loos, allora ventenne, per vedere se si poteva farne qualcosa. In effetti, essi si limitarono a puntare la macchina da presa durante una delle esibizioni che egli faceva per cattivarsi le simpatie dei presenti. Il pubblico rispose favorevolmente a questo nuovo genere di spettacolo e Douglas iniziò la sua ascesa.

Poco dopo la nostra Casa si accordò con Fairbanks per la produzione in proprio, e col nostro aiuto, dei suoi film, distribuiti poi dalla nostra organizzazione. Fu così che Doug ed io divenimmo soci in affari e ben presto anche buoni amici; egli era un'ottima compagnia anche se un pò estenuante. Mi ricordo di un pomeriggio in cui, se avessi avuto una macchina da presa a portata di mano, avrei potuto riprendere diversi rulli che avrebbero poi costituito uno spettacolo per milioni di persone. Questo accadde qualche tempo più tardi, ma mi permetto di saltare in avanti nel mio racconto dato che l'episodio costituisce una dimostrazione perfetta del carattere personale di Fairbanks. Mi ero fermato sul set di Doug, mentre stava « girando » *Il segno di Zorro*, con l'intenzione di fare quattro parole con lui. Mi fu raccontato che Doug

aveva fermato le riprese a una certa ora del mattino e se ne era andato a casa. La troupe era disperata perchè stavano girando una scena di massa e la sospensione costava migliaia di dollari. Presi la macchina ed andai alla villa di Doug, dove il maggiordomo mi avvertì che il signor Fairbanks stava nuotando. Mi diressi verso la piscina attraverso il prato, ma non si vedeva alcuno intorno alla vasca e l'acqua era perfettamente liscia e deserta. Pensando che Fairbanks fosse entrato in casa senza che il maggiordomo l'avesse veduto stavo per tornare sui miei passi quando, ad un tratto, una testa apparve in mezzo alla piscina. Era una faccia ben nota, ma non avrei potuto essere altrettanto sorpreso se fosse stata quella del re d'Inghilterra. Era Babe Ruth, il famoso giocatore di base-ball. Improvvisamente, apparve un'altra testa sulla superficie: era Walter Johonson, altro noto giocatore; dopo di lui, fu la volta di Al Kaufman ed infine apparve Doug.

Mi adagiai su di una sdraio, sentendomi venir meno. I quattro nuotatori sortirono dall'acqua, mentre si stavano asciugando al sole, potei mettere insieme tutta la storia: questi quattro buontemponi stavano giocando alla « sfida al campione » ed io ero arrivato in tempo per vedere il risultato della gara di resistenza sott'acqua. Doug che era lo sfidato, e credo lo fosse quasi sempre, era rimasto imbattuto. I due giocatori si trovavano a Los Angeles per una gara amichevole di beneficienza organizzata da Alf Kaufman, ed erano andati tutti a vedere le riprese del film di Douglas. Dopo aver girato un paio di scene, questi aveva fatto fermare tutto ed ai suoi assistenti che protestavano per l'inutile perdita di tempo, Doug aveva risposto che non poteva sopportare qualsiasi ostacolo alla possibilità di passare un pomeriggio con i suoi campioni preferiti. Mi battei la mano sulla fronte, memore del fatto che era Doug a pagare le spese e non la mia società dato che il costo del tempo così perduto sarebbe stato dedotto dagli utili di Fairbanks sul film. In quel momento, apparve il maggiordomo che portava sul braccio la uniforme da baseball di Babe Ruth; Doug era riuscito a convincere il giocatore di mandare a prendere la sua uniforme. Ormai non avevo alcun dubbio su chi avrebbe indossato quell'uniforme ed infatti Doug in un attimo se la mise addosso, anche se un altro paio di persone avrebbero potuto entrarci insieme a lui. Un altro servitore portò, quindi, i bastoni, i guanti ed un

paio di scatole di palle da baseball. Ormai non mancavano che pochi altri dettagli secondari per l'inizio di una partita.

Doug, infatti, si affrettò a chiedere a Walter Johnson (in quell'epoca uno dei migliori battitori di baseball) se gli lanciava un paio di battute. Fairbanks sapeva che ero un vecchio « esterno » e mi offrì di giocare, ma io non ebbi il coraggio di mettermi contro un così famoso giocatore. Johnson battè un paio di volte, molto velocemente, ma Doug le riprese ambedue con disinvoltura: era un atleta dai riflessi pronti e coordinati. Infine, Doug propose a Babe Ruth di battergli qualche palla ed il campione americano di baseball accettò di buon grado, prese un bastone e si mise in posizione di ricevere la battuta di Douglas, che lo aveva pregato di non avere scrupoli. Ma Babe lanciò con educazione un paio di battute, finchè alla terza non si lasciò andare e tirò una sberla verso la villa di Fairbanks. Mi voltai verso di lui e gli vidi la faccia illuminarsi di un sorriso di gioia, che però subito si velò di malinconia quando la palla rimbalzò contro il muro della casa. Ero certo che Doug aveva sperato che la palla colpisse una delle vetrate. Purtroppo, il lavoro mi chiamava altrove e dovetti lasciare la lieta compagnia. Mentre salutavo, apparve un cameriere che si mise a preparare il fuoco all'aperto per cuocere le salsiccie che erano notoriamente la passione del grande Babe Ruth nè Doug era davvero tipo da deludere un ospite.

Nella mia casa di campagna, avevamo un'altalena assicurata da grosse catene ad un palo di legno, proprio davanti alla veranda dove facevamo colazione. Dopo aver mangiato, generalmente gli ospiti gustavano il caffè e si allungavano sulle sdraio, mentre Doug si esibiva in cima alle catene in esercizi di atletica e di ginnastica. Ricordo una volta stavo giocando a carte sul treno che portava a Hollywood: ad un tratto, sollevai gli occhi in direzione del finestrino e vidi la faccia di Doug che si era attaccato fuori del vagone e disapprovava a gesti il modo con cui giocavo. Probabilmente, la mia faccia invece dovette esprimere preoccupazione nei suoi riguardi, dato che il treno andava a grande velocità. Amava anche fare le imitazioni e la sua migliore era forse quando faceva il verso a Sam Goldwyn infuriato; il che gli dava la possibilità di schizzare da una porta all'altra, di sbatterle e di usare alcune delle più colorite espressioni di Sam. Io non ho mai notato che egli avesse l'abitudine di usare delle parole a sproposito, mal-

grado si fosse fatta la fama in tal senso e Doug giurava di averlo sentito dire: « Un contratto verbale non vale la carta su cui è scritto ».

Più tardi nella sua carriera, Doug si dedicò ai film di cappa e spada ed in costume come *I tre moschettieri, Il ladro di Bagdad* e *Il pirata nero,* ma ho sempre creduto che i suoi film migliori siano stati quelli del primo periodo nei quali interpretava la parte di un americano dal sorriso facile, dotato di spirito e di muscoli: leggermente esagerato, forse, ma sempre corrispondente al vero. Doug era una specie di filosofo fatto in casa, autore di libri come « Fischia e tira avanti », « Cantiamo e continuiamo » ed altri simili. La sua idea era di rinfrancare la gente sia con i suoi film che con le sue gesta. *Reaching for the Moon* (Desiderare la Luna) costituisce un buon esempio dei suoi primi film. Fu fatto per noi nel 1917 e Doug vi interpretava la parte di Alessio Cesare Napoleone Brown, un giovane, dotato di fantasiose ambizioni, impiegato in una fabbrica di bottoni. Durante i ritagli di tempo e talvolta anche durante le ore di ufficio, egli si dedicava allo studio del Nuovo Pensiero, un sistema che assicurava che concentrandosi profondamdente su di un dato desiderio, lo si realizzava. Brown desiderava una vita brillante e la fama, mentre la sua ragazza, Elsie, voleva solo una capanna ed il suo cuore. Naturalmente, la ragazza obbediente studia anch'essa un libro sul Nuovo Pensiero, ma quando Doug viene licenziato per i suoi castelli in aria, essa gli consiglia di non « volere la luna ». Si viene a sapere che Brown è l'erede di un piccolo reame in Europa ed egli si muove alla sua conquista; ma il mestiere di re non era piacevole quanto egli si era immaginato: una banda di assassini cerca di ucciderlo. Questo permette a Doug di duellare, saltare, nuotare ed esibirsi in cento altri esercizi atletici. Gli incontri più sensazionali erano quelli contro il suo vecchio allenatore di lotta, il gigantesco Bull Montana che Doug si era portato a Hollywood. Dopo di essere stato pugnalato, colpito da una bomba, gettato in un canale e quasi fidanzato ad una brutta principessa di un regno vicino, Doug ritornava da Elsie e alla fabbrica di bottoni. I due si sposavano felicemente; l'azione si svolge ora nella loro « capanna »: Elsie sta leggendo attentamente un libro sul Nuovo Pensiero e Doug vorrebbe gettarlo nel fuoco. Elsie però si rifiuta: ella si è ormai convertita: infatti concentrandosi profondamente nelle sue due aspirazioni di sposarlo e possedere

una « capanna », essa è riuscita a realizzarle entrambe. Doug è d'accordo che il concentrarsi serva, purchè non si tratti di « desiderare la luna ».

Era questa la migliore formula di Doug: molta azione e buon senso. Proprio all'opera delle riprese di *Desiderare la luna,* mi venne all'orecchio la voce che Doug abitualmente telefonava a Mary Pickford e si recava a farle visita abbastanza spesso. Non c'era naturalmente nulla di male nella loro amicizia, dato che erano portati l'uno per l'altro anche romanticamente e Mary era ormai vissuta lontana da Owen Moore da diverso tempo. Il loro matrimonio era tale solo nominalmente. Doug invece era sposato ed aveva un figlio, Douglas jr., ma mi risultava che viveva lontano dalla moglie e almeno Mary aveva parlato di divorzio, che però non era tanto semplice da ottenere. Una regina non può divorziare d'improvviso, specie se una gran parte dei suoi sudditi neanche sa che è sposata. Come molte signore di sangue reale, anche Mary era oppressa dai propri doveri ed era stanca dell'eterno ruolo di ragazzina che doveva svolgere sia sullo schermo che in pubblico. Essa era ormai una donna esuberante, nel pieno della sua giovinezza, due volte milionaria per virtù propria; una donna coraggiosa e piena di volontà. Malgrado le rimanesse ancora molto della « piccola Mary », essa ormai voleva apparire se stessa davanti al mondo intero ed interpretare personaggi più maturi. Ero convinto che il pubblico, malgrado tutti i nostri sforzi, non avrebbe accettato l'improvviso cambiamento della « piccola Mary » in una giovane donna di mondo. Io avevo avuto con lei delle interminabili discussioni circa la realizzazione di *Una povera ragazzina ricca,* dato che sosteneva di essere troppo vecchia per la parte di una quindicenne. Mi riuscì alla fine ad avere ragione e il film ebbe un enorme successo. Questo provò ancora una volta il potere dei legami che tenevano Mary al suo personaggio nei riguardi del pubblico e ciò la irritava sempre più.

(*continua*)

Titolo originale: The Public is Never Wrong; *traduzione di VIERI NICCIOLI.*

Ediz. originale: G. B. Putnam's, New York. Le precedenti puntate sono state pubblicate su « Bianco e Nero » anno XVII, *n.* 11-12 (*novembre-dicembre* 1956), *anno* XVIII, *nn.* 2, 3, 5, 7, 8 e 11 (*febbraio, marzo, maggio, luglio, agosto e novembre* 1957), *e anno* XIX, *nn.* 1, 3 e 4 (*gennaio, marzo e aprile* 1958).

MICHELE LACALAMITA - Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
La Nuova Grafica - Roma - Tel. 378.441

CONCORSO NAZIONALE SOGGETTI CINEMATOGRAFICI «BIANCO E NERO»

Art. 1. — Il Centro Sperimentale di cinematografia indice ogni anno un Concorso a carattere permanente per soggetti cinematografici inediti, che si chiude il 31 dicembre. Esso è intitolato « Concorso nazionale soggetti cinematografici "Bianco e Nero" ». I premi da attribuirsi sono: al primo classificato lire un milione; al secondo classificato lire 500 mila.

Art. 2. — Il termine ultimo per l'invio dei soggetti è il 30 settembre 1958. I soggetti che perverranno dopo tale data saranno rinviati all'anno successivo.

Art. 3. — La stesura di ogni soggetto, redatta in forma di pre-trattamento o di trattamento cinematografico è in lingua italiana, non dovrà superare le venticinque cartelle di formato normale, dattiloscritte.

Art. 4. — Ogni soggetto deve essere contrassegnato da un motto o pseudonimo, ripetuto sull'esterno di una busta allegata, contenente nome, cognome e indirizzo dell'autore; la busta deve essere chiusa con ceralacca non impressa da sigillo. I soggetti, in sette copie, devono essere inviati a mezzo plico raccomandato al Centro Sperimentale di cinematografia — Sezione concorso permanente per soggetti cinematografici inediti — via Tuscolana, 1524, Roma.

Art. 5. — La Giuria, nominata dal presidente del Centro Sperimentale, è così composta: Carlo Bo, presidente; Federico Fellini, Ettore Giannini, Eithel Monaco, Leone Piccioni, Elio Vittorini, componenti; Emilio Lonero, segretario.

Art. 6. — La Giuria, dal 30 settembre in poi esaminerà i soggetti presentati, e con giudizio motivato delibererà in merito all'assegnazione dei premi, di cui all'articolo 1 del presente regolamento.

Art. 7. — L'accettazione dei premi da parte degli autori vincenti comporta la cessione al Centro Sperimentale di cinematografia del diritto di opzione a tempo indeterminato sul soggetto stesso, restando inteso che la proprietà relativa rimane all'autore, il quale ne tratterà direttamente la cessione con gli eventuali acquirenti anche se presentati dal Centro. Il C.S.C. si limiterà a richiedere il rimborso del diritto d'opzione anticipato.

Art. 8. — Ogni richiesta di informazioni o di copie del presente bando dovrà essere indirizzata al Centro Sperimentale di cinematografia — Sezione concorso permanente per soggetti cinematografici — via Tuscolana, 1524, Roma. I dattiloscritti non si restituiscono.